National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

NL-339 (r. 88/04)

Canada

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Le Néoplatonisme et le pétrarquisme chez Louise Labé

by

Xiaoming Peng

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF Master of Arts

IN

French Literature

Department of Romance Languages

EDMONTON, ALBERTA

Fall 1989

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-45564-0

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR Xiaoming Peng

TITLE OF THESIS Le Néoplatonisme et le pétrarquisme chez Louise Labé

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED Fall 1988

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(SIGNED) Xiaoming Peng

PERMANENT ADDRESS:

20 Ping Yan St.

Tai Yang Dao Harbin

China

DATED Oct. 6 1988

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled Le Néoplatonisme et le pétrarquisme chez Louise Labé, submitted by Xiaoming Peng in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in French Literature.

.....

Supervisor

.....

.....

.....

Date October 6, 1988

DEDICACE

Je dédie affectueusement cet ouvrage à mes parents, à mon frère et à mon mari, dont l'amour a été l'inspiration inépuisable de mes études passées comme il le sera pour mes études futures.

ABSTRACT

After sketching the cultural climate of Lyon, the life and literary activities of Louise Labé, the thesis examines the concept of love and the image of woman in French literature before the sixteenth century. The central part of the thesis studies the concept of love in the Neoplatonic and Petrarchan tradition in Italy and in France. Analysis of Louise Labé's love sonnets shows that she adopts certain themes and images of these traditions but that she adapts them to her personal needs and situation. In so doing, she shows her creative originality.

RESUME

Après une esquisse du climat culturel à Lyon au temps de Louise Labé, de la vie et de l'activité littéraire de la poétesse, la thèse examine l'idée de l'amour et l'image de la femme dans la littérature française avant le seizième siècle. La partie centrale de la thèse étudie le concept de l'amour dans les traditions littéraires néoplatonicienne et pétrarquiste en Italie et en France. L'analyse des sonnets de Louise Labé montre qu'elle adopte des thèmes et des images de ces traditions mais qu'elle les adapte, d'une façon souvent originale, à l'expression de ses propres sentiments.

REMERCIEMENTS

Je suis reconnaissante envers le Professeur Charles Moore de ses conseils, de ses critiques et surtout de sa patience infatigable au cours de la direction de cette thèse.

Je tiens à remercier également les membres du Département des Langues Romanes de l'Université de l'Alberta, dont la compréhension et l'amitié ont été des plus encourageantes au cours de mes études de maîtrise en littérature française.

TABLE DES MATIERES

Chapitre — Page

DEDICACE ii

ABSTRACT iii

RESUME iv

REMERCIEMENTS v

I. INTRODUCTION 1

II. REVUE HISTORIQUE 8

Les études sur Louise Labé 9

Lyon et la Renaissance lyonnaise 13

La vie et l'oeuvre de Louise Labé 20

III. L'AMOUR ET LA FEMME AVANT LOUISE LABE 27

"Fin'amors" des troubadours 30

Les romans d'Antiquité 33

Chrétien de Troyes 36

Marie de France 39

Le Roman de la Rose 42

Guillaume de Machault 44

Christine de Pisan 46

Les Stilnovisti 59

IV. LE PLATONISME CHEZ LOUISE LABE 53

Le platonisme et sa théorie de l'amour

à l'époque de Louise Labé 54

Les thèmes platoniciens chez Louise Labé 63

Les sources du platonisme de Louise Labé 75

V. LE PETRARQUISME CHEZ LOUISE LABE 78

Pétrarque et le pétrarquisme

à l'époque de la Renaissance 81
Le pétrarquisme et le platonisme 87
L'inspiration pétrarquiste de Louise Labé 89
L'identification et le dédoublement
de la narratrice: Ambiguïté 90
La naissance de l'amour 97
La lumière et les ténèbres.....100
La bataille des sentiments 104
L'image du feu, de l'eau et de la tempête.....108
L'invocation à la nature 116
VI. CONCLUSION 118
VII. BIBLIOGRAPHIE 126

INTRODUCTION

Depuis le début de ce siècle, l'oeuvre de Louise Labé attire l'attention des critiques littéraires et plusieurs livres ont été publiés sur sa poésie. Presque tous ces critiques sont d'accord en affirmant qu'elle est une poétesse de grande originalité. Pourtant, les opinions diffèrent sur la façon dont elle est originale.

Aux yeux de certains critiques, la popularité et la renommée de la poésie de Louise Labé viennent de la sensibilité, de la spontanéïté et de la sincérité de la poétesse. C'est l'opinion de Max Jasinski:

> A force de sincérité, elle atteignit là où Ronsard et Du Belley n'arrivèrent que bien tard, dégagés à grand peine de leur premier pédantisme: l'originalité.[1]

A cette appréciation s'ajoute celle de Bernard Jourdan:

> Si ces vers ont traversé les âges, c'est que le temps a respecté non pas la forme, ou les images quasi absentes, mais l'ardeur du sentiment, la profondeur de l'affliction, la vérité des larmes et des insomnies, le coeur, en un mot, sa sincérité est sublimée, a dit Eluard.[2]

Et Dorothy O'Connor exprime la même sorte d'opinion:

> A ceux qui diront que cette longevité [des poèmes de Louise Labé] vient en partie de leur forme, et que les vers ne vieillissent jamais aussi vite que la prose, nous répondrons que les poésies de beaucoup des

---

1. Max Jasinski, Histoire du Sonnet en France (Genève: Slatkine, 1970) 62.

2. Bernard Jourdan, Louise Labé: Elégies, sonnets, Débat de la Folie et de l'Amour (Paris: Delmas, 1953) 16. Cité dans Lawrence Harvey, The Aesthetics of the Renaissance Love Sonnet, An Essay on the Art of the Sonnet in the Poetry of Louise Labé (Genève: Droz, 1962) 10-11.

> contemporains de Louise . . . ne sortent guère de la poussière des grandes bibliothèques. . . . L'explication de la popularité relative des vers de Louise se trouve sans doute dans leur simplicité, leur brûlante sincérité.[3]

La façon dont ces critiques apprécient l'originalité de Louise Labé paraît un peu trop simplifiée, parce qu'ils négligent son côté poétique, comme si la poésie de Louise Labé se réduisaient tout simplement à son contenu. Ils ne reconnaissent pas que l'accent de sincérité de la Belle Cordière vient de ce qu'elle traite différemment le même sujet que ses contemporains. Tandis que le même sujet est traité d'une manière routinière par les autres poètes de l'époque, c'est Louise Labé qui le traite avec sincérité. C'est par là qu'elle diffère des autres et que l'on entrevoit son originalité. En d'autres mots, bien que ces critiques se rendent compte que Louise Labé est originale, ils semblent ignorer comment elle est originale.

A l'encontre de ce point de vue, certains autres croient que c'est la forme poétique de Labé qu'il faut apprécier pour pouvoir saisir son originalité. C'est, par exemple, le point de vue de Lawrence Harvey.[4] Il désapprouve l'opinion de ces critiques en la trouvant trop "author-centered". Pour lui, la forme de la poésie est aussi importante que son contenu. De plus, il suggère qu'il faut comprendre d'abord sa forme pour arriver à une appréciation de son contenu. Ainsi, à son avis, c'est la forme plus que tout

---

3. Dorothy O'Connor, Louise Labé, sa vie et son oeuvre (Paris: Les Presses Francaises, 1926) 134-35.

4. Lawrence Harvey, The Aesthetics of the Renaissance Love Sonnet, an essay on the art of the sonnet in the poetry of Louise Labe (Geneve: Droz, 1962).

autre chose qui exprime la réussite de la poésie de Louise Labé:

> The first problem has to do with the relationship between form and content as they appertain to structure. When admirers of the writings of Louise Labé speak of form, they usually do so in order to dismiss it as irrelevant. . . . The discussion of the recent years has taught us that, in the poem, form and content are inseparable. Meaning is expressed through form, and any change in the way something is said is also a change in what is said. These discussions have also made it clear, however, that it is difficult, in talking about the poem, not to speak as though form and content existed independently in the poem as well as in the abstractions of analysis.[5]

La méthode critique de L. Harvey peut être considérée comme moderne, une méthode qui "annonce déjà le structuralisme contemporain".[6] Il faut reconnaître que dans son approche d'analyse, Harvey est très avancé et que les arguments qu'il fournit tiennent debout. Cependant, son analyse insiste trop sur le côté structural de l'univers poétique et néglige les autres constituants de la poésie tels que le temps, les thèmes et les images. Pour cette raison, son point de vue n'est pas acceptable aux yeux de tous les critiques. Enzo Giudici, par exemple, appelle ce point de vue "extérieur et pédantique".[7]

Une troisième opinion sur l'originalité de la poésie de Louise Labé souligne la nécessité de placer sa poésie dans son milieu littéraire et de voir comment elle diffère des courants littéraires qui l'influencent. Cette approche a produit des

---

5. Harvey 10-11.

6. Enzo Giudici, Louise Labé, essai (Paris: Nizet, 1981) 93.

7. Giudici, Essai 93.

thèses et des articles sur Louise Labé dont la plupart ont été publiés pendant et après les années soixante-dix.[8] E. Giudici juge que cette approche n'est vraiment pas nécessaire puisque l'originalité de Louise Labé n'est pas à metttre en question:

> Cette étude, conduite d'une façon systématique, analyse les thèmes et les schémas des sonnets dans le cadre du pétrarquisme, essayant par là de mesurer l'originalité de la Belle Cordière. Méthode douteuse, car nous savons bien que ce n'est ni l'existence ni le nombre des sources ou les analogies qui font ou ne font pas l'originalité d'un poète: et personne n'a l'intention de nier l'originalité de Louise, tout en reconnaissant son pétrarquisme.[9]

Ici, la critique de Giudici semble manquer de fond. Le mot "originalité" suggère qu'on est différent par rapport à d'autres personnes. S'il n'y a pas de comparaison, la question d'originalité n'existe plus. On ne peut pas être original vis-à-vis soi-même. Dans le cas de Louise Labé, on ne peut reconnaître son originalité que par rapport à ses contemporains, à ses maîtres ou à ses prédécesseurs. Au fond, le commentaire de Giudici nie l'originalité de Louise Labé, ou bien s'il en existe chez elle, ce doit être de l'originalité d'une pureté absolue aux yeux de Giudici.

La présente thèse n'a d'autre ambition que d'apprécier l'originalité de Louise Labé dans la façon dont elle exprime

---

8. Par exemple, les thèses d'Andrea L. Chan (1974), de Stephanny C. Sigal (1975), de Charlotte W. Lee (1976) et les articles de Sandy Petrey (1970), de Gillian Jondorf (1976), d'Andrea L. Chan (1977), de Rosalind A. Jones (1981), de Karen F. Wiley (1981), de Sharlene M. Poliner (1984). Consulter la bibliographie pour les détails.

9. Giudici, Essai 93.

l'amour par rapport à la théorie de l'amour platonicienne et des conventions pétrarquistes. En ce qui concerne la façon dont on peut mesurer son originalité, nous favorisons la troisième opinion citée ci-dessus. Notre approche sera d'analyser les thèmes et les images que les sources littéraires néoplatoniciennes et pétrarquiste ont fournis aux sonnets d'amour de Louise Labé et de voir dans quelle mesure elle les emploie d'une façon différente.

Au temps de Louise Labé, plusieurs courants littéraires demeurent en vogue, dont les plus importants sont le néoplatonisme et le pétrarquisme. Bien qu'il y ait des liens étroits entre ces deux façons de penser, de sentir et de s'exprimer, c'est le pétrarquisme qui influence Louise le plus. Elle lui prend des thèmes, des images, des métaphores et des antithèses. Le but de cette thèse est de voir comment elle emploie ces emprunts, comment elle accepte, modifie, transforme ou rejette l'influence pétrarquiste, afin de faire ressortir son originalité.

Puisque le pétrarquisme est étroitement lié au néoplatonisme du XVIe siècle, notre étude essaiera aussi de faire ressortir les aspects néoplatoniciens de ses sonnets afin d'avoir quelque idée de la façon dont Louise Labé diffère des autre poètes de la Renaissance dans son emploi du néoplatonisme.

Notre thèse s'organisera ainsi: I. Revue historique; II. La femme et l'amour dans la poésie française avant Louise Labé; III. Le platonisme de Louise Labé; IV. Le pétrarquisme de Louise Labé; V. Conclusion.

REVUE HISTORIQUE

Revue des études sur la vie et l'oeuvre de Louise Labé

Malgré toute sa célébrité, Louise Labé ne nous a pas laissé de documents précis sur sa vie. Depuis des siècles, les critiques se sont éfforcés à établir sa biogaphie. Leurs efforts n'ont pas toujours été récompensés. Deux questions méritent d'attirer notre attention à propos des études sur la vie et l'oeuvre de Louise Labé. Généralement, on accorde plus d'attention à la vie de Louise Labé et à ses aventures amoureuses qu'à ses oeuvres littéraires. De plus, ces études sur la vie de Louise Labé ne sont pas scientifiques: elles ont tendance à romancer et à "légendariser" la vie de Louise Labé au lieu de la reconstituer d'après les faits. Ainsi ces études manquent de certitude et de valeur sur le plan biographique; et, sur le plan littéraire, elles constituent un point de départ qui fausse toute interprétation de l'oeuvre. Pour que le lecteur voie comment la présente thèse s'insère dans les études labéennes, il serait utile de passer en revue ce qu'on a écrit sur sa vie et sur son oeuvre.

Durant sa vie, Louise Labé, "La Belle Cordière" de Lyon, est déjà l'objet de l'attention publique. Ce sont soit des louanges soit des calomnies écrites par ses contemporains le plus souvent sous forme de chansons ou de poèmes. Citons quelques-uns d'entre eux: Philibert de Vienne (1547), François de Villon (1555), Jacques Peletier du Mans (1555), Olivier Magny (1559), Calvin (1561), Paradin (1573), Claude de Rubys (1573), Antoine du Verdier (1585), et les auteurs anonymes des chansons du Plaisant Blason de la Feste de Bois (1555) et de la Chanson Nouvelle

(1557). Ces opinions sont souvent des écrits courts, interprètant le point de vue d'une personne particulière, sur un aspect de la personnalité de Louise Labé. Etant subjectifs et partiels, ces écrits ne peuvent pas être considérés comme de vraies études biographiques ou historiques. Cependant, elles fournissent les documents nécessaires pour les critiques ultérieures. Désormais, les biographes commencent à bâtir la vie de Louise Labé d'après ces opinions. Comme la plupart de ces opinions manquent d'authenticité et traitent uniquement de l'aventure amoureuse de Louise Labé, elles donnent aux critiques futures la fausse impression que Louise Labé est une femme légère; et c'est à partir de cette notion qu'on voit se produire toutes sortes d'histoires légendaires sur la vie de Louise Labé. Par exemple, le poème de Magny, qui ridiculise le mari de Louise à cause de la prétendue infidélité de sa femme, est considéré par beaucoup de critiques ultérieurs comme la preuve des moeurs légères de Louise Labé. Donc, la critique de la vie et de l'oeuvre de Louise Labé est déformée dès le début à cause de ces renseignements incomplets et contestables.

La vraie étude sur la vie de Louise Labé ne commence que trois siècles plus tard avec les recherches de l'Abbe Pernetti qui, vers le milieu du XVIIIe siècle, cite le premier quelques documents authentiques qu'il lui a été possible de consulter (Recherches pour servir à l'histoire de Lyon ou les Lyonnais dignes de mémoire, Lyon, 1757, vol.2, in-12, I. p. 348.) A partir de ses recherches, on commence à écrire sur la vie de Louise

Labé. Ensuite se sont publiées les études de Breghot du Lut,[10] de Saint-Beuve[11], de Prosper Blanchemain,[12] de Charles Boy,[13] et de Joseph Aynard.[14] Ces critiques accordent plus d'attention à la vie de Louise Labé qu'à ses oeuvres. Puisqu'ils découvrent des détails sur la vie, l'amour et les moeurs de Louise Labé, leurs études sont valables surtout du point de vue historique et biographique. Par comparaison à d'autres biographes, l'essai de Charles Boy doit être considéré comme le travail définitif sur la vie de Louise Labé. Il profite des notes de ses prédécesseurs, rassemble tous les faits authentiques et donne un tableau complet de tout ce qui peut être dit avec sûreté sur la vie de la poétesse. Jusqu'à présent, on se réfère à lui pour avoir des faits valables sur la vie de Louise Labé. Son travail est, en effet, le premier digne de foi sur sa vie. Les recherches des autres personnes dans le même domaine semblent faibles parce qu'ils manquent d'authenticité dans leurs études et s'intéressent plus à chercher des aventures dans la vie de Louise Labé qu'à

---

10. Breghot du Lut, Mélanges bibliographiques et littéraires pour servir à l'histoire de Lyon . . . (Lyon: Barret, 1825); Testament de Louise Labé (Lyon: Barret, 1825); Cf. Archives hist. et stat. du Dept. du Rhone I (1825): 136-46.

11. C. A. Saint-Beuve, "La Belle Cordière: Louise Labé", Revue des deux mondes, 15 mars 1845; "Oeuvres de Louise Labé la Belle Cordière," Constitutionnel, 23 février 1863; recueilli dans Les Nouveaux Lundis 4e édition revue, Paris 1869-78, t.4.

12. Prosper Blanchemain, Poètes et amoureuses. Portraits littéraires du XVIe siècle (Paris: Léon Willem Editeurs, 1877).

13. Charles Boy, Louise Labé (Genève: Slatkine, 1968).

14. Joseph Aynard, Les Poètes lyonnais précurseurs de la Pléade. Maurice Scève, Louise Labé et Pernette du Guillet (Paris: Editions Bossard, 1924).

établir une biographie sérieuse. Néanmoins, ces critiques commencent déjà à prêter attention à l'oeuvre de Louise Labé et cherchent des explications dans le cadre de sa biographie. Cependant, la place accordée à l'oeuvre de Louise Labé est encore petite si l'on la compare à celle de sa biographie. C'est probablement pour cette raison que les critiques de nos jours ne lisent guère ces études.

Au début du vingtième siècle, les études de Stanislaw Piotr Koczorowski[15] et de Dorothy O'Connor[16] sur la vie et l'oeuvre de Louise Labé offrent plus d'inspiration à la critique contemporaine. Tous les deux font une synthèse des éléments historiques et littéraires en faisant prévaloir l'intérêt littéraire. Ils traitent en plus de détail l'inspiration poétique, les influences littéraires et l'esprit féministe de Louise Labé. Quoique ces deux études ne soient pas aussi détaillées et complètes que certaines études plus récentes, elles sont toujours les plus citées parmi tous les travaux sur Louise Labé.

Encore plus proche de nous, les études sur Louise Labé se sont multipliées. On compte parmi elles celles notamment de Kenneth Varty,[17] de Gerard Guillot,[18] d'Enzo Giudici,[19] de Luc

---

15. Stanislaw Piotr Koczorowski, Louise Labé, étude littéraire (Paris: Champdor, 1925).

16. O'Connor.

17. Kenneth Varty, "The Life and Legend of Louise Labé," Nottingham Medieval Studies 12 (1958): 5-13.

18. Gérard Guillot, Louise Labé (Paris: Pierre Seghers, 1962).

Van Brabant,[20] de Fernand Zamaron,[21] de Paul Ardouin,[22] et d'Albert Champdor.[23] A part le travail d'Enzo Giudici, ces études ne sont pas supérieures à celles de Stanislaw Piotr Koczorowski et de Dorothy O'Connor. Enzo Giudici doit être considéré comme le plus grand spécialiste contemporain de Louise Labé. Non seulement ses travaux sur la vie et l'oeuvre de ses critiques littéraires de Louise Labé sont nombreux, mais aussi ses recherches sont très scientifiques, détaillées et amplement documentées. Elles sont spécialement précieuses à cause de cette grande documentation. En ce qui concerne la critique littéraire, Enzo Giudici reste traditionnel parce qu'il analyse les écrits sur l'oeuvre de Labé sans lui-même analyser textuellement son oeuvre d'un point de vue précis.

Tout récemment, l'intérêt pour l'étude littéraire des oeuvres de Louise Labé a connu un essor exceptionnel, à en

---

19. Enzo Giudici, Louise Labé e Pietro Bembo (Roma: Edizione Porfiri, 1953); Louise Labé e L'Ecole Lyonnaise (Napoli: Liguori editore, 1964); Amore e follia nell'opera della 'Belle Cordière, (Napoli: Liguori, 1965); Louise Labé, essai (Genève: Droz, 1981); "Il neoplatonismo di Louise Labé e due presunte fonti del 'Débat': Heroét e Correzet." Zagadnienia rodzajow literackich 10 (1968): 129-58; "Traduzione italiane di Louise Labé." Studi Francesi 1 (1957): 259-63.

20. Luc Van Brabant, Louize Labé et ses aventures amoureuses avec Clément Marot et le Dauphin Henri (Coxyde-sur-Mer: Editions de la Belle sans Cy, 1966).

21. Fernand Zamaron, Louise Labé, dame de franchise (Paris: Nizet, 1968).

22. Paul Ardouin, Maurice Scève, Pernette du Guillet et Louise Labé: l'amour à Lyon au temps de la Renaissance (Paris: Nizet, 1981).

23. Albert Champdore, Louise Labé, son oeuvre et son temps (Paris: Editions de Trévoux, 1981).

juger par le nombre d'articles et de thèses faits sur ce sujet. De plus, ces études traitent des sujets plus spécifiques. Par exemple, A. Chan et S. Petrey parlent du néoplatonisme, tandis que d'autres comme G. Jondorf, K. Ziley et S. M. Poliner étudient le pétrarquisme chez Louise Labé.[24] Leurs critiques pénétrantes apportent du nouveau à l'étude de la "Belle Cordière" et nous font sortir enfin du cercle biographique dans lequel les recherches étaient prises pendant si longtemps.

Bien qu'on accorde plus de place maintenant à l'oeuvre de Louise Labé, les débats sur sa vie ne finiront jamais. A cause du manque de documents dignes de foi, on ne saura jamais peut-être reconstituer une biographie conforme à la réalité. Dans notre résumé de la vie et de l'époque de Louise Labé, nous nous bornerons donc à suivre les documents les plus sûrs et les plus employés par la critique moderne.

La ville de Lyon et la Renaissance Lyonnaise

Le rôle de Lyon est important dans l'histoire de la littérature française du XVIe siècle. Ville d'avant-garde de la Renaissance française, Lyon a produit beaucoup de grands poètes et d'écrivains. La floraison de la vie intellectuelle de Lyon était dûe à ses avantages politiques, économiques et stratégiques à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle. A cette époque, selon S. Charlety, "les éléments essentiels de la vie politique, de la vie matérielle et de la vie intellectuelle de

---

24. Consulter la bibliographie pour ces articles.

Lyon, tels que les siècles antérieurs les avaient constitués, atteignent leur plein développement."[25] Il est donc impossible d'aborder la vie et l'oeuvre de Louise Labé sans tenir compte de la ville de Lyon et de la Renaissance lyonnaise.

Depuis le Moyen-Age, Lyon était le siège commercial le plus important du sud de la France. Situé sur deux fleuves navigables--la Rhône et la Saône--Lyon reliait le sud de la France au nord du pays et était le grand centre d'échange entre la France et la Suisse, les Pays-Bas, l'Allemagne et surtout l'Italie. Les grands commerçants et les banquiers français et étrangers, en s'installant à Lyon, faisaient de cette ville la seconde puissance économique de l'Europe après Venise. Les trois industries dominantes de Lyon étaient la finance, la soierie et l'imprimerie. D'après Albert Baur, il y avait déjà une dizaine de banques florentines à l'époque, les plus influentes et les plus habiles de l'Europe, qui avaient installé leurs succursales à Lyon.[26] On comptait parmi eux les Médicis, les Strozzi, les Capponi, les Gondi, les Guadagni, les Arnolfini. La soierie était aussi en pleine prospérité; elle s'alimentait de quatre foires annuelles de quinze jours et occupait vers 1559 plus de 6000 ouvriers.[27] Cependant, l'industrie qui faisait la contribution la plus grande et la plus directe à la vie intellectuelle des

---

25. Seb. Charlety, Histoire de Lyon (Lyon: Rey, 1903) 75. Cité dans Stanislaw Piotr Koczorowski, op. cit, p.6.

26. Albert Baur, Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise (Paris: Champion, 1906) 2.

27. Giudici, Essai 8.

Lyonnais était celle de l'imprimerie. D'après A. Baur, dans le dernier quart du XVe siècle, Lyon était déjà un des endroits les plus importants de la librairie en Europe, et cette importance allait en grandissant jusqu'aux guerres religieuses. Vers le milieu du seizième siècle, Lyon n'avait été dépassé que par Vénise pour le nombre, les qualités artistiques et la correction de ses éditions et pour la variété des matières traitées.[28] Les imprimeurs les plus célèbres de cette époque étaient Sebastien Gryphe, Jean de Tournes et Guillaume Roville. Ils publiaient des oeuvres françaises et étrangères, et contribuaient ainsi énormément à la propagation des idées humanistes de la Renaissance. Grâce à ses facilités dans l'imprimerie, Lyon a attiré les érudits les plus connus du pays et de l'étranger pour venir y travailler. La ville bénéficiait sans doute de la présence de ces savants et de leurs recherches dans tous les domaines de l'humanisme. En plus, le succès économique assurait aux habitants de Lyon une vie avantageuse par rapport à celle des autres villes françaises. La riche société bourgeoise qui s'y était formée avait besoin d'instruction et de jouissance culturelle, ce qui favorisait aussi une floraison artistique et littéraire dans cette ville.

Lyon occupait aussi une place importante dans la stratégie militaire. Des documents historiques montrent qu'il avait dès le Moyen-Age de grandes forteresses à Lyon pour la défence contre les invasions étrangères. Au XVIe siècle, la valeur stratégique

---

28. Baur 7.

de Lyon est devenue encore plus grande à cause des guerres d'Italie, Lyon étant le lieu de passage indispensable vers l'Italie des troupes de François I. Cependant, l'importance de Lyon ne se limitait plus à la stratégie militaire, car ces guerres d'Italie ont entraîné des changements fondamentaux dans la vie sociale et culturelle de la ville.

Les expéditions des guerres italiennes, commencées en 1494, étaient pour Lyon à la fois une source d'animation intellectuelle et sociale. L'Italie était alors à l'apogée de sa Renaissance humaniste. Les Italiens avaient un grand goût pour le luxe, les arts, la littérature. Ils avaient surtout beaucoup de respect pour la femme. Comparée à la France de l'époque, l'Italie était plus civilisée et plus ouverte d'esprit. Ce sont justement les guerres d'Italie qui ont introduit la civilisation italienne en France. Les soldats français, en revenant d'Italie, ont apporté des livres, des objets d'art et surtout la joie de vivre et le goût du luxe et de la beauté. Lyon, ville voisine de l'Italie, fut la première à imiter la mode italienne, de telle sorte que les autres villes françaises, particulièrement la ville de Paris, manifestaient une grande jalousie à l'egard de Lyon. Le contact de Lyon avec la civilisation italienne a donné aux Lyonnais de nouvelles idées sur la culture et sur la place sociale de la femme, ce qui fut le véritable départ pour la Renaissance lyonnaise, comme a affirmé Albert Baur:

> Par le contact avec la joie et avec l'Italie, ils se préparent à la nouvelle manière de penser et de sentir: à la Renaissance. Et, notons-le bien, cette Renaissance n'est pas venue par des livres ou par une société de

> savants, par une espèce d'académie; elle s'est introduite par la vie sociale, par des rapports directs avec des hommes du monde, des banquiers, des marchands, des industriels, et elle s'est développée sous l'influence de l'art et du luxe italiens, dans une société qui s'adonnait à la gaieté et à des fêtes auxquelles les femmes prenaient part. Voilà pourquoi la Renaissance lyonnaise est polie, galante, sans aucune inclination à la gauloiserie du Moyen-Age, bien différente de celle du nord de la France qui fait naître Rabelais et la plupart des humanistes français. Dans l'âme de ceux-ci, l'éveil s'est fait par suite de lectures assidues des auteurs grecs et romains et par l'étude soignée de la jurisprudence et de la médecine. Voilà pourquoi les femmes prennent une part si vive à la vie littéraire de Lyon, beaucoup plus que dans aucune autre ville de la France.[29]

Pendant les guerres d'Italie, la cour royale faisait de fréquents séjours à Lyon, avec tout un groupe d'aristocrates et de savants. La présence de la cour à Lyon a augmenté d'une façon considérable la splendeur de la vie publique, a ennobli les moeurs en répandant les goûts et les habitudes de la plus haute société française. La reine Marguerite de Navarre a assuré sa protection aux écrivains et a contribué à promouvoir les activités culturelles à Lyon. Ainsi les guerres d'Italie, qui ont été ailleurs à l'origine de la dépopulation, de la disette et de la misère, ont été à Lyon une des causes les plus efficaces de l'augmentation du bien-être matériel et intellectuel des Lyonnais. L'italianisme a été donc le catalyseur de la Renaissance lyonnaise. C'était sous l'influence de l'Italie que la vie intellectuelle de Lyon a pu développer rapidement.

L'italianisme à Lyon avait deux éléments principaux: le néoplatonisme et le féminisme. Le néoplatonisme était l'idéologie

---

29. Baur 6.

principale de la vie sociale et intellectuelle des Italiens. Dans le domaine de la littérature d'amour, le platonisme considérait la beauté féminine comme l'incarnation de la beauté spirituelle. L'amour de la beauté des femmes ne visait donc pas à la satisfaction physique, au contraire, il visait à valoriser l'amour spirituel. Cette idée de Platon a été reprise par des humanistes italiens et néoplatoniciens, dont les représentants les plus influents était Ficin, Castiglione et Pétrarque. Les néoplatoniciens italiens ont transformé l'amour de la beauté féminine en amour de la beauté divine, la beauté féminine étant considérée comme l'incarnation de la beauté divine. C'est par les écrits de ces néoplatoniciens plus que par ceux de Platon lui-même que les écrivains français ont appris le platonisme. Parmi les néoplatoniciens italiens, c'est Pétrarque qui a eu le plus d'influence sur la littérature française. Dans ses poèmes, il a incorporé le néoplatonisme, mais en même temps, il a dépassé le cadre néoplatoniste. Sa poésie exprimait surtout la contradiction où se trouvait le poète-amant entre le désir fervent de l'amour physique et l'incapacité de le réaliser. Ce combat perpétuel a fini par créer le besoin d'une sublimation dans l'amour. Aux yeux des écrivains français contemporains, le concept de l'amour de Pétrarque était plus humain, donc plus populaire que celui de Ficin qui a prêché un néoplatonisme plus chrétien et plus mystique. Il y a eu donc à Lyon une vague d'imitation de ses "cazonière" par les poètes de "l'Ecole lyonnaise" et, ensuite, par ceux de "la Pléïade". A force d'imitation, le pétrarquisme a perdu son originalité et a fini par devenir pédantesque. Seule

Louise Labé a su donner une nouvelle inspiration à la péosie pétrarquiste française.

Philosophie de la beauté et de l'amour, le néoplatonisme acontribué aussi à l'émancipation sociale de la femme et à l'idéalisation de sa personnalité. Ce fut sous l'influence du néoplatonisme que les Lyonnais ont participé à la "Querelle des femmes", du côté de ceux qui tendaient à revaloriser la femme dans ses aspects plus fins et plus humains. C'est pour cette raison qu'Enzo Giudici considère le féminisme comme une des caractéristiques de la Renaissance lyonnaise.[30] Après l'intervention des hommes écrivains dans le débat (Rabelais, Héroët, Scève)[31] y sont venues participer les femmes écrivains, dont la participation directe montrait des talents féminins capables de continuer la lutte de Marie de France et de Christine de Pisan. Parmi les femmes de Lyon qui ont pris part à ce mouvement, Louise Labé a été indiscutablement la plus active et la plus compétente.

Pour conclure ce petit résume de l'importance de Lyon pour la Renaissance lyonnaise, on peut dire que sans les conditions nécessaires dans la vie politique, économique et sociale du XVIe siècle, Lyon n'aurait pas pu devenir le centre de la Renaissance française; sans ce mouvement humaniste, il n'y aurait pas eu la poésie de Louise Labé. Ainsi, "s'il est impossible de connaître

---

30. Giudici, Essai 7.

31. François Rabelais, Pantagruel, 1532; Gargantua, 1534; Antoine Héroët, La Parfayte Amie, 1542; Maurice Scève, Delie, 1544; Antoine du Moulin, Préface aux Vers posthumes de Pernette du Guillet, 1555.

le Lyon de cette époque sans avoir fait la connaissance de Louise, il est également impossible
de comprendre Louise sans connaître Lyon."[32]

La vie et l'oeuvre de Louise Labé

D'après Charles Boy, Louise Labé est née à Lyon entre 1515 et 1525. Elle est l'enfant de Pierre Charlin dit Labé et de sa seconde épouse, Etiennette Roybet. Le père de Louise Labé était marchand de cordes, un bourgeois assez riche pour donner une éducation privilégiée à sa fille. Dès l'enfance, Louise Labé a reçu une éducation soignée, conforme à son goût et à ses talents. Elle a fait ses études auprès de maîtres éminents comme Maurice Scève qui l'ont initiée aux belles lettres et aux arts, ce qui est indispensable pour son succès futur dans le domaine de la littérature. Elle a appris le latin, l'italian et l'espagnol; elle connaissait bien la broderie et la musique; elle était excellente en chant et en dance, et jouait élégamment du luth. Elle n'a pas négligé non plus la pratique de l'escrime et de l'équitation. Cette éducation lui a non seulement formé des talents intellectuels, mais aussi l'a pourvue d'un esprit ouvert. Elle a eu le courage de participer à un tournoi cérémonial sur la place de Bellecour lors du passage à Lyon du Dauphin Henri II. Dans ce tournoi, la jeunesse lyonnaise, en costume guerrier, partagée en deux camps, a simulé la prise de Perpignan. Cette aventure a été transformée en anecdote racontant que Louise Labé,

---

32. O'Connor 9.

amoureuse du Dauphin, l'avait suivi jusqu'au siège de Perpignan.

Louise Labé s'est mariée en 1551 avec Ennemond Perrin, marchand de corde, aussi âgé et riche que le père de Louise. Evidemment ce mariage qui répondait si peu au caractère et à l'éducation de Louise Labé était un arrangement social. Pourtant, Louise Labé a accepté son sort et a respecté le lien matrimonial. En fait, la situation stable et prospère de son mari et la liberté relative qu'il lui accordait l'ont aidée énormément dans son activité intellectuelle, de telle sorte que les années qui suivaient leur mariage ont été les années les plus fructueuses de la beauté, de l'esprit et du talent littéraire de notre poétesse.

Elle a continué son activité culturelle et sociale dans la maison de son mari, où elle recevait les grands savants et poètes de l'époque. On y voyait, par exemple, Olivier de Magny, J.-A. Baïf et Pontus de Tyard. Ayant demandé en 1553 le privilège pour la publication de ses oeuvres, elle a publié trois éditions, en 1555 et 1556. Craignant la société bourgeoise à laquelle elle appartenait et que ses qualités dépassaient de beaucoup, quelques semaines avant la publication de ses oeuvres, elle a écrit et fait imprimer une épître dédicatoire à Clémence de Bourges, une jeune femme aristocratique, dans l'espoir que le nom de la jeune fille lui épargnerait toutes les conséquences qui pourraient résulter de la publication des oeuvres amoureuses d'une femme bourgeoise. Le livre de Louise Labé a connu un succès considérable, trois éditions en trois années. Cependant, avec la gloire, des faux bruits et des médisances sont tombés sur elle.

Ces ennuis coïncidaient avec trois événements défavorables:

1) en 1552, dans un procès à Genève où un Lyonnais voulait se divorcer de sa femme de mauvaise réputation, le surnom de la "Belle Cordière" fut mentionné à côté du nom de cette femme accusée. C'est sans doute en se basant sur ce procès que Calvin a condamné Louise Labé dans son jugement sévère ("Pleabia meretrix", voilà le nom qu'il lui a donné dans une oeuvre latine de 1561--traduction française de Th. de Bèze en 1566--au cours d'une polémique avec le prêtre catholique lyonnais Gabriel de Saconay)[33]; 2) Olivier de Magny, fervent adorateur de Louise Labé, a lancé tout à coup une "Ode à Sire Aymond" où il se moquait du mari de Louise Labé et se vantait d'avoir joui des faveurs de la Belle Cordière[34]; 3) vers 1557, un poème anonyme publié dans plusieurs recueils, "La Chanson Nouvelle", accusait Louise Labé d'avoir donné ses faveurs à n'importe qui. Le poème a mentionné spécifiquement un certain avocat qui était, à l'avis des gens de l'époque, le procureur Thomas Fortini, gentilhomme

---

33. Les registres du Consistoire de Genève contiennent sous la date du 14 juillet 1542 la notice suivante: "Etienne Robinet, libraire, dépose devant le Consistoire dans l'affaire de Jean Ivart, chirurgien qui plaidait en divorce par ce que sa femme, amie de Loyse Labé de Lyon, dite la Belle Cordière, avait été corrompue par ladite Loyse, au point qu'elle l'a abandonné et a voulu l'empoisonner tant en un oeuf que dans la soupe. Du présent, dit-il, est à chacun notoire qu'elle se gouverne fort mal et ordinairement fréquente sa cousine, la Belle Cordière, et tient fort mauvais train." En 1560, dans un pamphlet contre Gabriel de Saconay, prêtre lyonnais, Calvin s'est servi du document cité ci-dessus comme une preuve pour condamner l'immoralité du prêtre. Il faut convenir que Calvin avait l'intention de blesser Gabriel de Saconay, et non Louise Labé. Pourtant, avec l'attaque de Calvin, la réputation de Louise Labé est devenue encore plus mauvaise. Ces renseignements sont tirés de Baur 82.

34. Pour savoir davantage sur l'amour de Louise Labé et Olivier de Magny, consulter Giudici, Essai 23-26.

florentin et homme d'affairs, chez qui Louise Labé a passé ses dernières années et a dicté son testament, le 28 avril 1565.[35]

Ces opinions provoquent un débat sur les moeurs de Louise Labé. Les critiques sont aux antipodes: les uns pensent qu'elle est une femme "plus angélique qu'humaine" (Paradin)[36] et "jolie, spirituelle, honnête à la manière de son temps" (Charles Boy)[37]; les autres la traitent comme "impudique" et "courtisane publique" (Claude Rubys).[38] D'autres encore la qualifient de "cortigiane honeste" (Dorothy O'Connor).[39]

Ces opinions sont si différentes qu'il nous est difficile de croire à l'une ou à l'autre. Les documents sur les moeurs de Louise Labé sont aussi confus que ceux de sa biographie. C'est à cause de l'imprécision et parfois de la fausseté de ces documents que les biographes "fabriquent" au lieu de rapporter honnêtement sur les moeurs de Louise Labé. Prenons, par exemple, les médisances au sujet de Louise Labé. Aucun des trois exemples cités ci-dessus ne mérite notre confiance. Calvin a attaqué Louise Labé simplement parce que le nom de la Belle Cordière parassait à côté du nom d'une accusée; Olivier de Magny a insulté le mari de Louise Labé pour pouvoir se vanter d'avoir le coeur de

---

35. Pour de plus amples renseignements sur ce poème anonyme, voir Giudici, Essai 27-29.

36. Mémoires de l'histoire de Lyon, ed., A. Gryphius, 1573, p. 355. Cité dans Enzo Giudici, Essai 15-35.

37. Boy 86.

38. A. Gryphius, Les privilèges, Franchises et Immunités, 1573, p. 26. Cité dans Giudici 15-35.

39. Dorothy 85.

sa femme. Cette action de Magny est elle-même si immorale que l'on ne peut pas s'appuyer sur son poème pour juger la morale de la poétesse; le poème anonyme est loin d'être une preuve de l'immoralité de Louise Labé parce qu'on ignore même le nom de l'auteur. L'incrédibilité de ces documents ne permet aucune conclusion du débat sur les moeurs de Louise Labé.

Les oeuvres de Louise Labé doivent être considerées comme l'unique source de réference en ce qui concerne son caractère moral. De toute sa vie, elle n'a publié qu'une oeuvre en prose, vingt-quatre sonnets, trois élégies et une épître dédicatoire à Mademoiselle Clémence de Bourges pour la publication de ses oeuvres. "L'Epître dédicatoire à Mademoiselle Clémence de Bourges Lionnoize" constitue un véritable manifeste féministe, dans lequel l'auteur passe en revue l'état des femmes dans la société et exhorte les femmes de son époque à "élever un peu leurs esprits par dessus leurs quenoilles et fuseaus", et à "le [le sexe féminin] voir non en beauté seulement, mais en science et vertu passer ou égaler les hommes".[40] L'oeuvre en prose de Louise Labé, Débat de Folie et d'Amour, est un chef-d'oeuvre psychologique, sociologique et littéraire de la Renaissance lyonnaise. Ici, elle loue la grandeur et la dignité de Folie. Pour elle, Amour disparaîtra si Folie ne lui donne pas de force, de vigueur et de durée. Elle conclut qu'Amour et Folie doivent "vivre amiablement ensemble"; Folie "guidera l'aveugle amour, et

---

40. Louise Labé: oeuvres complètes, ed. Enzo Giudici (Genève: Droz, 1981) 18. Toutes les citations des oeuvres de Louise Labé dans la présente thèse sont tirées de cette édition.

le conduira partout où bon lui semblera."[41] Mais c'est la poésie de Louise Labé qui nous offre un tableau passionnant de la vie amoureuse de Louise Labé elle-même. D'une voix très émotionnelle, la poétesse nous raconte ses joies et ses souffrances. Malgré toute sa sensualité, la poésie de la Belle Cordière ne manque ni de consistance ni de sincérité. A travers cette voix franche, on entend un coeur soupirant après l'amour réciproque où l'esprit et et le corps doivent avoir tous les deux leur place légitime. Toutes les oeuvres de Louise Labé nous font entendre la voix d'une femme de la Renaissance et ne nous laissent voir rien de l'extravagance que l'on a perpétué dans sa biographie. Si l'on juge le caractère moral de Louise Labé d'après ses oeuvres, les opinions défavorables ne semblent être plus que des médisances et des bruits de la rue.

Cependant, il serait naïf de croire que la vie de Louise Labé a été invariable. Etant humaine, Louise Labé a connu aussi des moments différents. Il se peut qu'elle fût libre pendant sa jeunesse et conservatrice plus tard, vertueuse le jour d'avant et sensuelle le jour d'après. Il serait injuste de juger le caractère moral de Louise Labé une fois pour toutes. Ce qui est très claire, c'est qu'elle ne s'est jamais donnée pour de l'argent comme le faisait les courtisanes. Louise Labé elle-même admet qu'elle avait beaucoup d'admirateurs et qu'elle en était très fière. Un grand nombre d'entre eux, des grands seigneurs, étaient prêts à la servir:

---

41. Giudici, Oeuvres complètes 93.

> Maints grans seigneurs a mon amour
> prétendent,
> Et a me plaire et servir prêts se rendent,
> Joutes et jeus, maintes belles devises
> En ma faveur sont par eus entreprises.
> (Elégie II, 11, 75-78)

Cependant, elle ne s'y est jamais soumise pour de l'argent:

> A faire gain jamais ne me soumis.
> (Elégie III, 1, 24)

En ce qui concerne la personnalité de Louise Labé, nous sommes d'accord avec Enzo Giudici, pour qui Louise Labé n'appartenait à aucun des deux extrêmes: ni à la pudeur ni au dévergondage: "Elle a été tout simplement une femme libre et indépendante, une créature passionnée et sincère qui s'offrit chaque fois qu'elle le voulut, sans pour cela devenir jamais prostituée ni par vice ni encore moins par l'argent."[42]

Peu de renseignements nous informent sur les derniers jours de Louise Labé. Elle a passé plusieurs années à Parcieu en Dombe (son lieu de naissance) avant de dicter son testament chez Thomas Fortini, le 28 avril 1565. La date de sa mort est incertaine. Charles Boy, après avoir étudié une quittance à propos de la pierre tombale de la Belle Cordière, croit que cette date doit être le vendredi 30 aout 1566.[43] Malheureusement, cette pierre n'a pas été conservée. Toutefois, l'oeuvre de Louise Labé reste comme monument éternel de sa véritable personnalité.

---

42. Giudici, Essai 33.

43. Boy 75.

L'AMOUR ET LA FEMME
DANS LA LITTERATURE FRANCAISE AVANT LOUISE LABE

Le but de ce chapitre est de passer en revue l'histoire de l'amour et de l'image de la femme dans la littérature française avant Louise Labé. Cette revue ne pourrait pas être exhaustive. Cependant, en examinant l'image de la femme et de l'amour dans les écrits les plus pertinents, nous aurons un aperçu de la façon dont l'amour et la femme ont été interprétés dans la littérature des époques antérieures et de l'influence que cette littérature pourrait avoir sur la poésie française du XVIe siècle.

Au Moyen Age, parmi de nombreux phénomènes littéraires, c'est sans doute le concept de l'amour courtois qui a fait la plus grande contribution au développement des idées littéraires sur la femme et l'amour par rapport à la poésie française du XVIe siècle.

Sur le sujet de l'amour courtois, de nombreuses études ont été faites. Dans cette thèse on ne peut faire que le résumé de quelques-uns des points principaux. L'expression "amour courtois", si fréquemment employée dans l'histoire et dans la critique littéraire n'est pas une expression précise. D'après Jean Frappier, elle est ignorée au Moyen Age, et appartient à la terminologie de la critique moderne.[44] Elle ne semble pas antérieure à l'éminent historien Gaston Paris. Pour désigner l'art d'aimer qu'ils ont mis à la mode, les troubadours employaient des expressions comme "verai'amors", "bon'amors" et surtout "fin'amors". Par contre, dans son Allegory of Love, C. S. Lewis emploie le terme "amour courtois" pour désigner toutes

---

44. Jean Frappier, Amour Courtois et Table Ronde (Genève: Droz, 1973) 4.

sortes d'amour qu'on trouve dans le roman médiéval. Sa définition est basée sur la description de l'amour dans De Arte Honeste Amandi par André le Chaplain.[45]

André le Chaplain est considéré comme le plus grand théoricien de l'amour courtois et son livre De Arte Honeste Amandi comme l'unique source de la doctrine de cet amour. Dans son livre, il rassemble et codifie dogmatiquement tous les aspects de "fin'amors" qu'il a découverts dans la poésie des troubadours et dans certains romans médiévaux.[46] Des trois livres de son oeuvre, seul le deuxième étudie spécifiquement l'amour courtois. Il y a certainement des différences entre ce que le Chaplain lui-même au sujet de l'amour et ce que pensent ses personnages. Ce qui suit ici, c'eqt notre interprétation des opinions de l'autre. Dans son deuxième livre, André le Chaplain affirme que l'amour courtois est un amour adultère qui est incompatible avec le mariage. Cependant, cet amour, dit-il, est toujours rationnel dans la mesure où l'amant est fidèle et constant dans son amour et ne désire personne d'autre que l'aimée. Cet amour sera rationnel à condition qu'il n'offense pas Dieu et n'endommage pas l'honneur de la dame. André le Chaplain tend à spiritualiser l'amour courtois. Il souligne, en effet, des conceptions occitanes (amour adultère adressé à une dame de haute société que l'on désire, mais que l'on respecte; et ce respect, qui idéalise le sentiment, fait disparaître le désir charnel) et

---

45. C. S. Lewis, The Allegory of Love (New York: Oxford, 1958) 32-43.

46. Lewis 270-75.

des conceptions platoniciennes (l'amour est une voie de perfection intérieure et d'ascèse; le désir est le canal de l'amour des âmes). Certains critiques modernes trouvent que son livre est trop doctrinaire pour refléter fidèlement la réalité. C'est l'opinion, par exemple, de M. Lazar, spécialiste médiéval.[47] D'après lui, l'amour pour les troubadours est une passion plus qu'un choix rationnel comme l'avait présenté André le Chaplain; de plus, loin d'être l'"amor purus" d'André le Chaplain, l'amour des troubadours est sensuel.[48] M. Lazar distingue trois sortes d'amour dans la poésie lyrique et dans le roman du douxième siècle: 1) "fin'amors" dans les travaux des troubadours et dans certains romans; 2) "amour courtois conjugal" dans la plupart des oeuvres de Chrétien de Troyes; 3) "amour passion" dans Tristan de Thomas et dans des lais de Marie de France.[49]

"Fin'amors" des troubadours

Les chansons courtoises des troubadours apparaissent dans la littérature provençale à la fin du XIe siècle. Les plus illustres de ces troubadours s'appellent Guillaume de Poitiers, Jaufré Rudel, chatelain de Blaye, Marcabru, Bernard de Ventadour, Raimbaut d'Orange, Giraut de Borneil, Arnaut Daniel, Bertrand de Born et Peire Vidal. M. Payen, spécialiste de la littérature

---

47. Moshé Lazar, Amour courtois et "fin'amors" (Paris: Klincksieck, 1964) 23.

48. Lazar 72-73.

49. Lazar 23.

médiévale, définit ainsi les aspects essentiels de "fin'amors" tels qu'on les trouve chez les troubadours et les trouvères (qui composaient en langue d'oïl):[50]

1) "Fin'amors" signifie une passion par nature adultère. La "canso" du troubadour chante toujours son amour pour une femme mariée, qui n'est pas la sienne. "Fin'amors" ne saurait, en effet, se concilier avec le mariage.

2) Le poète est au service de sa dame comme le chevalier est au service de son seigneur. La femme est le maître qui demande l'obéissance totale de l'amant et elle est libre d'accepter ou de refuser l'amour de son amant.

3) L'amour demande la perfection de l'amant. Le poète doit mériter l'amour de sa dame en lui montrant sans cesse sa prouesse: il doit être loyal et courtois, savoir bien chanter et faire l'éloge de sa dame et, dans les chansons d'oc, se montrer brillant dans les combats et les tournois.

4) Le service de l'amant demande de la récompense: le "guerridon". Il varie d'un aveu ou d'un baiser à la possession totale du corps de la dame. Ainsi "fin'amors" n'est pas du tout platonique; au contraire, il est physique.

---

50. M. Payen, Les origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale (Paris: Centre de documentation universitaire, 1966) 40-43.

5) Cependant, les faveurs de la dame sont difficiles à conquérir. C'est qu'il faut que la dame demeure presque inaccessible afin que sa clémence comble le coeur de l'amant et lui procure la jouissance toute spirituelle qu'est l'union des âmes.

Aux conventions citées ci-dessus, Jean Frappier ajoute deux autres. Les troubadours regardent l'amour comme le sens unique de la vie, son début et sa fin; et l'amant-troubadour endure aussi une épreuve psychologique. L'amant, dit-il, toujours inquiet de mériter l'objet aimé, vit dans un tourment délicieux. Car sa souffrance indispensable est aussi une source de joie. L'intensité de son désir amoureux, qui s'adresse à la fois au coeur et au corps de la dame, se trouve accrue par la difficulté et l'éloignement.[51]

Ces conventions littéraires sont monnaie courante dans la façon dont la poésie des troubadours présente l'amour. Par exemple, Arnaut Daniel décrit franchement dans ses vers le bonheur sensuel qu'il a avec sa dame:

> Jauzirai joi en vergier ou dins cambra
> . . . . . .

Et, ailleurs, il dit,

> Lo jorn quez jeu e midonz nos baisem
> Em fetz escut de son bel mantel endi ...

(Je jouirai en verger ou en chambre . . . / Le jour où ma dame et moi nous baisâmes, et où elle fit bouclier de son beau manteau bleu)[52]

---

51. Frappier 8.

52. Payen, t.1, 43-44.

Quel seubel cors baisan rizen descobra
E quel remir contral lum de la lampa.

(Où, baisant son beau corps, souriant, [l'amant] le découvre et le contemple à la clarté de la lampe)[53]

Bernard de Ventadour déclare que la vie n'est rien sans l'amour:

Ben es mortz qui d'amor non sen
Al cor qualque doussa sabor...

(Il est bien mort, celui qui n'a pas au coeur quelque délice d'amour.)[54]

Dans son Be m'agrada la covinens sazos, Bernard de Ventadour décrit la vénération amoureuse du poète qui s'est mis à la merci de la dame: l'amour a transfiguré son univers, et l'unique source de ce bonheur est la beauté de la dame adorée. La dame se tient en maître du poète tandis que le poète passif dépend entièrement de l'affection de sa dame:

Fis gaugz entiers plazens et amoros,
Ab vos es gaugz per que totz bes reviu,
E non q gaug el mon tant agradiu,
Quel vostre gaugz fa lo segle joyos.
Ab vos nais gaugz e creis devas totz latz,
Per qu'eu n'ai gaug e mos Bels Castiatz,
Em fai gran gaug, que cel mentau soven
Lo gaug de vos el bel captenemen

(Fidèle joie, entière, plaisante et amoureuse, de vous procède joie par quoi tout bien revit, et il n'y a joie au monde si agréable, car votre joie rend le siècle joyeux. De vous naît joie et croît en tous lieux, de quoi qu'ai joie et mon Beau Castiat, et me fait grand'joie que me vient souvent à l'esprit la joie qui vient de vous et de votre beau pouvoir).[55]

---

53. Payen, t.1, 44.

54. Bernard de Ventadour, ed. C. Appel (Hall, 1915) 186, v. 9-10. Trad. d'A. Berry, Florilège des troubadours (Paris, 1930) 157. Cité dans Frappier 7.

55. Payen 44 9.

Les romans d'Antiquité

Avant d'aborder l'amour dans les romans de chevalerie, il est nécessaire de faire le point sur l'amour dans les romans d'Antiquité. Entre 1150 et 1165, dans l'Ouest de la France, apparaissent les premiers romans courtois: Thèbes, Eneas, Troie. Ce sont non seulement les premiers exemples de romans courtois et qui fourniront la matière aux romanciers ultérieurs, mais ils ont aussi un concept d'amour et une façon de l'exprimer qui sont différents de leurs successeurs. Ce qui nous intéresse surtout, c'est que leur amour spontané et parfois violent semble survivre dans la poésie du XVIe siècle, surtout dans celle de Louise Labé.

Les traits essentiels de l'amour dans les romans d'Antiquité peuvent être résumés d'après les études de M. Payen[56] et de Rosemarie Jones[57]:

L'amour y est "irrésistible et fatal. Il saisit brutalement l'héroïne: (dans Eneas) Lavinie est conquise dès sa première rencontre avec Enée. Il a pour effet de graves tourments physiologiques et moraux: l'amoureuse perd le sommeil et l'appétit, et dans son âme commence un rude conflit entre la pudeur et le désir". Didon, amoureuse d'Enée, connaît une passion tumultueuse:

> Ne fust por rien qu'elle dormist;
> Tornot et retornot sovant,
> Ele se pasme et s'estant
> Sofle, sospire et baaille

---

56. Payen, t.2, 6-14.

57. Rosemarie Jones, The Theme of Love in the Romans d'Antiquité (London: The Modern Humanities Research Association, 1972).

Molt se demeinë ' et travaille
Tranble, fremist, et si tressalt,
Li cuers li mant' et se li falt
Molt est la dame mal baillie
Et quant ce est qu'ele s'oblie,
Ansanble lui cuide gesit [sic],
Antre ses braz tot nu tenir,
Antre ses braz lo quide estraindre.
Ne set s'amor covrir ne faindre;
Ele acole son covertor,
Confort n'i trove ne amor;
Mil foiz baise son oreiller. . .
(vers 1228-43)[58]

Dans les romans d'Antiquité, l'amour est réciproque. La fidélité et la confidence réciproque sont la garantie de l'amour. L'infidélité pourrait provoquer même la mort. Comme se voit dans le passage ci-dessus, l'amour dans les romans d'Antiquité est parfois érotique comme a noté H. C. R. Laurie dans son étude de Piramus et Tisbé.[59] Dans le Narcissus, poussée par "une sensualité incontrôlée", l'héroïne, Dané, "court presque nue au devant du héros pour s'offrir à lui, quitte à encourir son refus méprisant".[60]

Dans les romans d'Antiquité, l'amour est souvent tragique: amour, beauté, jeunesse ne sont plus, comme chez les troubadours, des occasions de joie, mais parfois des causes de malédiction. C'est le cas d'Ismène et d'Aton dans le Roman de Thèbes et l'histoire de Briséida dans le Roman de Troie. C'est aussi l'aventure d'Hélène dont la beauté a provoqué tant de malheurs et a tué son amant. Voici, par exemple, un passage de la lamentation

---

58. Payen, t.2, 7.

59. Cité dans Jones 9.

60. Payen 10.

d'Hélène après la mort de Pâris dans laquelle elle blâme le destin et se sent faible devant lui:

> Co peise mei, que j'oi onc vie.
> Ja ne vousisse estre engendrée:
> Co peise moi, que onc fui née.
> En maudite hore commençai,
> En plus male definirai.[61]

En plus, l'amour dans les romans d'Antiquité est souvent lié à la mort. Parfois, comme l'amour est étroitement associé à la vie sociale (par exemple, les luttes entre deux familles peuvent mettre fin à l'amour des amants), l'amant et son amie se suicident pour prouver leur fidélité. Dans ce cas-là, la mort est volontaire, mais pathétique. C'est le cas de Piramus.[62] Parfois aussi, lorsque l'amant est totalement déçu de l'amour, la mort est alors une force de délivrance. C'est le cas de Dido, de Medea, de Briséida et d'Achilles.

Ainsi, l'amour tel qu'on le trouve dans les romans d'Antiquité pourrait être caractérisé comme un amour spontané, sensuel et passionné. Souvent conduit dans le désespoir, il n'a d'autre issue que la mort.

Les romans de Chrétien de Troyes

Comme le suggèrent M. Lazar et J. Frappier, Chrétien de Troyes proposait dans ses romans un "amour courtois conjugal". J. Frappier montre que Chrétien de Troyes veut "sauvegarder la loi sociale et les droits du coeur en offrant la solution du mariage

---

61. Payen, t.2, 9-10.

62. Jones 67-68. Elle y discute du conflit entre l'amour et la société dans les conclusions des "Romans d'Antiquité".

d'amour, synthèse où la femme aimée devient à la fois l'épouse, la dame et l'amie."[63] Par cette solution, il préserve dans ses romans l'adoration de la femme des troubadours et, en même temps, refuse l'immoralité de l'amour adultère. Chez lui, le mariage n'est pas un dénouement, mais un commencement. Un exemple qui illustre bien ce concept de l'amour peut être trouvé dans Erec et Enide. Erec est amoureux d'Enide et l'épouse. Ils vivent dans le bonheur qui fait oublier à Erec ses devoirs de chevalier. On l'accuse de lâcheté. Enide est forcée de dire ses rumeurs à son mari. Erec amène Enide en aventure. Au cours de nombreuses péripéties, Erec regagne sa gloire perdue. Leur amour, d'abord presque exclusivement sensuel, devient peu à peu adulte.

Un roman similaire est Yvain ou le Chevalier au Lion. Comme Erec et Enide, ce roman raconte l'amour conjugal. Yvain et Laudine s'aiment et se marient. Ils vivent dans le bonheur. Cependant, Yvain regrette de ne plus s'illustrer dans des tournois et des aventures. Alors, il obtient de Laudine un congé d'un an pour se rendre à la cour d'Arthur. Par étourdissement, il passe le delai qu'accorde Laudine. Elle se fâche et interrompt son relation avec lui. Bien que Laudine ne connaisse pas ses exploits, elle lui accorde le pardon plus tard. Ils revivent enfin dans le bonheur. L'amour conjugal est sauvé par la fidélité et la générosité des partenaires. En examinant le Yvain de Chrétien de Troyes, M. Lazar déclare que ce nouveau concept de l'"amour courtois conjugal" constitue l'originalité de Chrétien

---

63. Frappier 94.

de Troyes vis-à-vis de la tradition courtoise et que "Chrétien du coup démontrait que l'amour courtois . . . était compatible avec le mariage."[64] En plus, selon ce critique, Chrétien prouvait que l'amour courtois n'était pas en contradiction avec la morale.[65] Bien que les situations soient un peu différentes dans ces deux romans, à l'avis de M. Payen, leur implication reste la même: "le véritable bonheur conjugal se conquiert de haute lutte, à la force du poignet".[66]

Outre son concept d'amour original, Chrétien peint la femme d'une façon différente des troubadours. Dans ses romans, la femme occupe encore une place importante. Cependant, sa fonction n'est plus celle qu'on trouve dans les chansons des troubadours. Certes, chez Chrétien, le héros se met au service de la femme comme on voit dans Yvain. Mais elle n'est plus la belle dame sans merci, hautaine et inabordable. Chrétien ne surestime pas la femme comme le font les troubadours. En plus, la prouesse des chevaliers ne se fait plus dans l'unique but de s'illustrer devant les femmes afin d'obtenir leur amour. Par exemple, Yvain quitte Laudine pour des exploits chevalresques, non pas dans le but de glorifier sa femme mais pour sa propre gloire. Comme on le sait déjà, chez Chrétien les héros sont mariés avant de s'exposer aux aventures. Si ces aventures après le mariage sont nécessaires, elles sont plutôt des "expiations généreuses" et "le

---

64. Lazar 247-48.

65. Lazar 251.

66. Payen 35.

couple ne connaît la joie que par l'action continuelle du chevalier que son amour doit encourager à la générosité".[67] Ainsi, l'homme joue un rôle aussi important que celui de la femme.

Les lais de Marie de France

Marie de France (seconde moitié du XIIe siècle) manifeste une personnalité féminine dans ses lais et, pour cette raison, occupe une place à part dans la littérature courtoise. Non seulement Marie de France elle-même est une femme, mais, ce qui est plus important, elle s'intéresse à la psychologie de la femme et l'étudie profondément.

Marie condamne la façon dont les troubadours traitent la femme. Le modèle de la "belle dame sans merci" est une invention de la fantaisie des poètes. A vrai dire, ils ne s'intéressent qu'à décrire leur propre émotion. Lorsque l'amour est un échec pour eux, ils déclarent immédiatement que la dame est cruelle et hautaine, de sorte que l'image de la "belle dame sans merci" devient la nature de la femme même. Par contre, la femme de Marie de France est une créature qui réagit activement et qui se montre capable d'exprimer ses émotions complètes et parfois violentes.

Un bon exemple qui illustre ce concept de la femme est Lanval, l'histoire amoureuse d'une fée et d'un homme. Une fée s'éprend d'un héros, l'attire à elle, s'offre à lui corps et âme. C'est la fée qui fait le premier pas dans cette affaire d'amour.

---

67. Payen 35.

Marie interrompt ainsi la tradition des troubadours. En plus, l'héroïne de Marie est plus sensible à la vie intérieure qu'aux exploits extérieurs. Chez les troubadours de langue d'oc, les guerres et les tournois militaires sont de bonnes occasions pour les chevaliers de s'illustrer devant les dames et ces exploits leur donnent en récompense l'amour de la dame adorée. Cependant, l'héroïne de Marie semble haïr ces actions inhumaines. La guerre, le sang et les faits d'armes sont en effet des ennemis de l'amour. Par exemple, dans Chaitivel, qui est l'histoire de quatre chevaliers amoureux d'une seule dame, les quatre se mettent en compétition dans des tournois afin d'obtenir le coeur de la dame. Trois d'entre eux périssent et le quatrième est si cruellement blessé que l'amour ne peut plus unir les amants. C'est ici que Marie apparaît véritablement féminine, par rapport à l'attitude plus virile des romans courtois.

Marie insiste sur la fidélité réciproque des amants. Cette fidélité est indispensable pour entretenir une bonne relation amoureuse et elle demande de la patience et du sacrifice de soi de la part des amants. Dans Milun, par exemple, le héros et sa maîtresse connaissent l'amour dès leur jeunesse et ont un enfant. Plus tard, Milun part en mission de chevalier. La jeune fille a peur qu'elle soit forcée d'épouser un homme qui ne connaît pas du tout l'amour. Comme elle n'est plus vierge, elle craint que son mari ne la traite comme une bête. Malgré les grandes difficultés, les deux amants continuent à se communiquer par l'intermédiaire d'un cygne. Vingt ans plus tard, la fidélité des amoureux impressionne leur fils qui est déjà devenu un chevalier célèbre

et il les aide à se réunir. La fidélité est donc récompensée.

L'amour chez Marie de France est une passion qui s'inquiète peu des strictes règles de la religion en ce qui concerne le mariage et l'adultère. Marie n'encourage pas l'adultère, mais l'adultère est possible et excusable dans cette histoire parce que le mariage n'y est qu'une affaire de convenance où le vrai amour n'existe pas. En effet, Marie manifeste du mépris à l'égard du vrai adultère. Si l'amour est immoral, les amants seront punis. C'est l'idée qu'elle exprime dans Equitan où un roi séduit la femme de son sénéchal. Les amants périront cruellement. Ils méritent la punition pour avoir détruit le bonheur d'un couple bien marié.

Dans les lais de Marie de France la passion est parfois destructive et la mort semble inévitable. C'est ce que l'on trouve dans l'histoire de Deux Amants. Ici, un chevalier, pour avoir la main d'une princesse, se voit imposer une épreuve par le père de la jeune fille. Il doit gravir une colline en tenant son amie dans ses bras. Craignant que son ami ne puisse pas tenir à bout, la fille demande à une femme qui se connaît en remèdes de préparer un sirop, un "philtre" qui permettra au jeune homme de regagner ses forces après une telle épreuve. Le jeune homme, trop ambitieux et trop confiant en lui-même, refuse le sirop magique et meurt en parvenant au sommet. La jeune fille périt de douleur sur le corps de son ami. Ici, la passion mal employée engendre la tragédie.

Néanmoins, l'amour passionnel chez Marie de France ne semble pas être permis en dehors des normes sociales. Les relations

entre les personnages dans ses lais semblent bien préparées dans le souci qu'elles rejoignent les règles de la société. Bien qu'elle ne le dise pas explicitement, on a l'impression que les amoureux sont égaux dans leurs positions sociales. Marie ne semble pas aimer l'idée que l'amant se perfectionne dans l'amour et encore moins que l'amour ennoblit l'amant socialement. En fait, c'est la distance sociale entre les amants dans Equitan qui produit le malheur.

Enfin, Marie de France emploie beaucoup d'images féeriques dans son traitement de l'amour. L'intervention des fées dans l'amour humain donne déjà à ce sujet un sens surnaturel qui était absent chez les troubadours et, bienqu'il n'y ait pas de référence à Dieu, implique déjà le lien mystique entre le spirituel et le matériel qui sera développé plus tard dans la poésie des XVe et XVIe siècles. Marie de France introduit aussi dans ses histoires d'amour un grand intérêt psychologique. Selon A. Knapton, des thèmes psychologiques tels que le rêve et la souffrance due à la séparation des deux amants, l'épreuve et la joie de l'amour aident à intérioriser la personnalité de ses héroïnes. C'est un aspect de son oeuvre que la critique littéraire a étudié en détail.[68]

Le Roman de la Rose

A partir du XIIIe siècle, l'amour tend à se spiritualiser.

---

68. Antoinette Knapton, Mythe et psychologie chez Marie de France (Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975).

Dans la première partie du Roman de la Rose, composé par Guillaume de Lorris au treizième siècle, nous trouvons presque exclusivement les mouvements de la vie intérieure du narrateur-amant et de sa bien-aimée, présentés sous forme allégorique; et tout ce poème, à l'instar des sonnets d'amour de Pétrarque et des recueils poétiques de ses admirateurs français du seizième siècle tel que Du Bellay (Olive), se consacre à l'amour d'une seule dame, représentée ici par la Rose. La façon dont l'amour se conçoit dans ce roman en vers offre des points de contact avec la pensée platonicienne et avec des images qu'on retrouve dans la poésie pétrarquiste. En ce qui concerne l'aspect platonicien de l'idée médiévale de l'amour, citons Stephen G. Nichols, Jr.[69]:

> Afin de comprendre ce que la fontaine peut représenter d'autre, il importe de prendre connaissance de la convention médiévale qui voulait que les yeux soient le reflet de l'âme. . . . C'est par l'intermédiaire des yeux que les traits d'Amour se logent fatalement dans l'âme. Puisque l'âme et les yeux, au même moment, constituent la source de notre perception du monde, la découverte de l'amour implique quelque changement dans la façon de voir les choses. Ce changement s'effectue, dit l'auteur médiéval, parce que nous ne regardons plus le monde avec nos propres yeux, mais plutôt sous la perspective de la bien-aimée. Or, la fontaine--c'est-à-dire, les yeux de la jeune fille--représente cette perspective.

Quand l'amant voit la rose pour la première fois en regardant dans la Fontaine, Amour tire sur lui une flèche qui pénètre l'oeil et le coeur:

---

69. Stephen G. Nichols, Gr., Le Roman de la Rose (New York: Appleton-Century-Crofts) 10-11. Nos références au texte du Roman de la Rose se rapporte à cette édition.

Il a tantost pris une floiche,
E quant la corde fu en coiche,
Il entesa jusqu'a l'oreille
L'Arc, qui estoit forz a merveille,
E traist a moi par tel devise
Que par mi l'ueil m'a ou cuer mise
La saiete par grant roidor.
E lors me prist une froidor,
Don j'ai desoz chaut peliçon
Sentie puis mainte friçon.
(v. 1689-1698)

Tandis que l'importance de la vue et la perception de l'âme dans l'amour nous rappelle la doctrine platonicienne, les flèches d'amour qui blesse l'amant et le font souffrir et l'antithèse de froideur et de chaleur sont des conventions de l'amour pétrarquiste. Citons aussi les vers 2277-78 où l'amant parle des peines d'amour:

En plusors sens seras destroiz,
Une eure chauz e autre froiz,

Semblablement, comme dans la poésie pétrarquiste, l'amant est pris fatalement dans les pièges de l'Amour:

Car Cupido, li fiz Venus,
Sema ici d'Amors la graine,
Qui toute a teinte la fontaine,
E fist ses laz environ tendre,
E ses engins i mist, por prendre
Damoiseles e damoisiaus,
Qu'Amors ne viaut autres oisiaus.
(v. 1588-1594)

L'influence et la popularité du Roman de la Rose peut se voir dans le fait que le poète Clément Marot, de Lyon, en fait une version au seizième siècle (imprimée en 1527 et 1529) que Louise Labé et ses collègues lyonnais ont certainement connue. Pourtant, bien que ce concept de l'amour et de l'expérience amoureuse ait fait partie de l'héritage médiéval de Louise Labé, il faut surtout noter que ce poème parle de l'amour en termes

allégoriques et que la femme, en tant qu'être physique et sensuel, ne trouve pas sa pleine voix dans cette liaison amoureuse. Elle est toujours "la Rose".

Guillaume de Machault

Chez Guillaume de Machaut (vers 1300-1377), il arrive que l'expression de l'amour se revêt d'une ampleur quasi cosmique et suggère les harmonies du microcosme et du macrocosme. Machaut ne reconnaît pas que l'amour est un "bien de nature", mais plutôt un "bien de vertu". L'amant est attiré par la "bonté" de la femme et, en aimant la bonté, devient lui-même vertueux. L'amour se transforme ainsi de "désir" en "Espérance":

> Mais quant Esperance s'en mesle,
> Je ne doy pas estre rebelle
> A son voloir, eins vous ottroy
> Loiaument de m'amour l'ottroy;
> Qu'elle m'a dit que vous m'amez
> Et vuet qu'amis soiez clamez.

(But when Esperance intervenes, I must not revolt against her will. Rather I grant you faithfuly the gift of my love. For she told me that you love me and wish to be called my beloved)[70]

La femme est la source de l'inspiration parce qu'elle possède la perfection physique et spirituelle en même temps. Cette double perfection est l'exemple que l'amant doit suivre. Le désir de l'amour est l'espoir de posséder les mêmes qualités.

Machaut met l'emphase sur la vue et l'ouïe comme moyen d'inspiration de l'amour. Dans un poème, il nous raconte comment

---

70. Cité dans Douglas Kelly, Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love (Wisconsin: the University of Wisconsin Press, 1978) 133.

il est amoureux d'une femme en la voyant et en l'entendant:

> Mais quant je voy
> Le trés bel arroy
> simple et coy,
> Sans desroy
> De son corps, le gai,
> Et que je l'oy
> Parler sans effroy,
> Par ma foy
> Si m'esjoy
> Que toute joie ay.

(But when I see the very beautiful adornment, neat and pleasing and without blemish in her gay self, and when I hear her speak calmly, indeed I am joyful that I possess every joy there is.)[71]

Dans un autre poème, il nous montre comment les "dous regards" font disparaître les souffrances et les conflits du désir qui caractérisaient les poèmes des troubadours. Ici les "dous regards" apaisent la douleur parce qu'ils inspirent l'harmonie et la douceur:

> Car comment que Desirs m'asaille...
> Certes bien en vain se travaille,
> Car tout garist son dous regart
> Qui paist d'amoureuse vitaille
> Mon cuer et dedens li entaille
> Sa biauté fine.

(For however Desire may assail me . . . he assurely struggles in vain. For her gentle look heals everything, and nourishes my heart with the nourishment of love and engraves in it her exquisite beauty.)[72]

Malgré son désir de sublimer l'amour--l'amour doit être vertueux et non pas sensuel--et malgré certains contacts avec la pensée platonicienne, Machaut ne va pas plus loin. L'amour chez lui reste encore sur le plan humain et préconise aucune étape nécessaire pour monter vers l'amour d'en haut. Il n'y a pas, en

---

71. Kelly 134.

72. Kelly 135.

effet, de poètes français de cette époque qui aient fait une poésie aussi spirituelle que celle des poètes italiens du "dolce stil nuovo", où l'on trouve le concept de l'amour qui forme la base des idées et des expressions littéraires pour la poésie française du XVIe siècle.

Christine de Pisan

Christine de Pisan (1364-vers 1430) est connue à la fois comme la poétesse et la polémiste du féminisme. Elle a composé un très grand nombre de poèmes d'amour, de ballades et de rondeaux. Ses Cent ballades d'amant et de dame traduisent bien des thèmes de l'amour courtois. Malgré les changements que ce concept d'amour avait subi à cette époque,[73] ses éléments essentiels se trouvent encore dans la poésie de Christine de Pisan, par exemple, l'amant esclave (ballades XXXV, LIV, LXVIII, LXXII),

---

73. Dans son commentaire sur la poésie de Christine de Pizan, Kenneth Varty fait cette observation sur la poésie courtoise de la fin du XIIIe et du début du XIVe siècle en France:

> As time went by there was a tendancy to exaggerate these attitudes [les conventions de l'amour courtois], to turn the lover's distress into a death agony, his timidity into a complete abnegation of self; the beloved's superiority into a tyranny, her remoteness into inaccessibility, and so on. This is especially true of the late thirteenth and the fourteenth-century poets. Some also began to modify the concept of courtly love with hints of impatience, humour, or earthiness which reflected their personality, but personal revelations were rare. They are therefore all the more to be savoured when we find them in Christine's courtly lyrics.

Christine de Pisan's Ballades, Rondeaux and Virelais. Ed. Kenneth Varty (Leicester Univerity Press, 1965), xiii.

l'amant martyr (ballades XI, XIX), la dame qui guérit (ballades XI, XIX, XXVII), le thème du regard (ballades XI, XIII, XV, XVII, XXI, XXXI, XXXVII, XLV), la souffrance de la séparation (ballades XIII XVIII, XXV) et la joie de la réunion (ballade LXVIII, XLI).[74]

En ce qui concerne l'image de la femme courtoise, c'est-à-dire la Belle Dame sans mercy des troubadours, Christine donne un point de vue différent de celui de ses contemporains. Elle critique l'opinion de ceux qui font de cette image une parodie de l'amour orgueilleux,[75] indiquant que ce refus de la dame devant l'amour est le signe d'une inquiétude: la dame ne veut pas se donner pour ne pas être trompée. Les épreuves qu'elle impose à son amant peuvent être considérées comme sa façon à elle d'exprimer son coeur. C'est seulement après maintes épreuves où l'amant prouve la sincérité de son amour que la dame peut avoir confiance en elle-même et qu'elle passe du refus net à l'acceptation de l'amour:

> Se j'estoie certaine qu'on m'amast.
> Ballade XII
>
> Se j'estois bien certaine
> Que tout vostre cuer fust mien.
> Ballade XX
>
> Se vous me voulez promettre,
> Loyaument jurer sur sains
> Que m'amerés sans remettre,
> Si que vous dictes, ne fains

---

74. Les poèmes de Christine de Pisan cités dans ce chapitre sont tirés de Christine de Pisan, cent ballades d'amant et de dame, ed. Jacqueline Cerquiglini (Paris: Union générale d'éditions, 1982).

75. Cerquiglini xiii.

N'estes en voz durs complains,
L'amour qu'avez demandée
J'acorde.

Ballade XXIV

Une fois que la dame a la garantie du coeur de l'amant, l'amour devient ardent et charnel sous la plume de Christine de Pisan.

Ce qui distingue le plus Christine de Pisan est la conception de l'amour de la femme qu'elle exprime dans sa poésie. Sa narratrice poursuit un amour basé sur la fidélité (ballades XX, LII, LXXIX) et le bonheur de la vie conjugale (ballade I). Cependant, si l'amour n'existe pas dans la vie conjugale, la femme a le droit de chercher l'amour ailleurs. K. Varty fait sur ce point la remarque suivante:

> Another popular theme raised to aristocratic heights long before Christine's day is that of the "maumariée", the unhappy married woman. She usually bewailed her lot in a frank and unrestrained manner. She made it clear that she would not let an uncouth, unwanted, inconsiderate husband prevent her from sleeping with her lover. Poèmes 75 and 76, 71, 72 and 73 are refined variations on this theme.[76]

Le nom de Christine de Pisan est souvent lié à la fameuse querelle historique au sujet du Roman de la Rose. Continuée par Jean de Meung en 1280, la seconde partie du Roman de la Rose donne une image défavorable de la femme. Jean de Meung considère que la femme est dangereuse et que l'unique but de l'amour est de propager la vie humaine. Christine de Pisan condamne l'attitude de Jean de Meung comme étant immorale et fait un examen critique de l'attitude chevaleresque envers la femme dans son Epistre au

---

76. Varty, Christine de Pisan xvii.

Dieu d'Amour (1399) et dans Dit de la Rose (1402). C'est cette querelle qui établit la réputation de Christine de Pisan comme une des premières féministes dans l'histoire de la littérature française.

Les Stilnovisti

Le dolce stil nuovo est une nouvelle forme de poésie qui réconcilie certains aspects de l'amour courtois et la croyance chrétienne. Il apparaît en Italie vers la fin du XIIIe siècle grâce à l'effort de poètes italiens comme Dante, Cavalcanti, Guinizelli, Cino de Pistoia, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi et Gianni. Plus tard, on les appellera les "Stilnovisti" et l'influence de leur "style" se fera sentir dans la poésie française de la Renaissance.

Ces poètes héritent des thèmes et des images des poètes provençaux tels que l'adoration de la femme, la noblesse du coeur et de la vertu. Pourtant, ils donnent à ces éléments de l'amour des implications intellectuelles et religieuses. Désormais, l'amour n'est plus le simple besoin d'aimer un être humain de l'autre sexe. L'amour devient la force d'ascension qui élève le poète vers la beauté divine ou bien un jeu intellectuel qui fait connaître la Vérité suprême. Tout l'amour du poète-amant réside en Dieu. Dans un tel amour, la femme est l'intermédiaire entre l'humain et le divin. Elle reste un être humain mais avec des aspects angéliques.

Le poète Guido Guinizelli (1235-1276) est le premier à systématiser une telle théorie de l'amour qui n'existait que

dispersément dans la poésie provençale. Son argument est que si l'amour est capable d'élever le poète, la femme doit posséder le caractère transcendant d'un ange. Il va plus loin dans son argument en faisant une comparaison entre la Vierge Marie et la dame aimée. D'après lui, si la Vierge Marie est aimée de l'homme, c'est parce que Dieu fait d'elle la médiatrice entre Lui et l'homme. L'amour qu'on témoigne à l'égard de la Vierge, c'est en même temps un témoignage de l'amour pour Dieu. Parallèlement, si une femme est capable d'inciter l'amour et de rappeler au poète l'existence de Dieu, elle est aussi, comme la Vierge Marie, une médiatrice entre l'homme et Dieu.

Cette théorie de l'amour de Guinizelli est acceptée par les autres "stilnovisti". C'est ainsi que leur poésie devient très spirituelle et religieuse comme le montre J. Frappier qui conclut que la poésie "dolce stil nuovo" vise à l'idéalisation de l'amour et à la sublimation de la femme: "Chez Dante, par une élaboration à la fois sentimentale et intellectuelle, l'image physique de la dame, Béatrice, se transfigure en idée platonicienne ou en allégorie christianisée: épuration, élévation que favorisait au plus haut point la mort de la dame adorée, son au-delà devenant le refuge inviolable et pur de la dilection amoureuse".[77] L'amour dans la poésie de Pétrarque, héritier du "dolce stil nuovo" et modèle pour bien des poètes français du XVIe siècle, se conçoit, selon J. Frappier, de la même façon.[78]

---

77. Frappier 95.

78. Frappier 95.

Malgré des divergences significatives telles qu'on a vues dans les cas des troubadours du XIIe siècle, de Chrétien de Troyes, de Marie de France, de Christine de Pizan, de Guillaume de Machaut et des "Stilnovisti", l'idée de l'amour des troubadours peut être considéré comme une ligne verticale qui traverse la littérature française du Moyen Age. Bien que le concept total de l'amour diffère dans les cas d'auteurs individuels, les thèmes et les images de la poésie d'amour des troubadours tendent à se propager d'un siècle à l'autre. En traitant la question de l'amour, des écrivains postérieurs, surtout ceux du XVe et XVIe siècle, ont imité et développé les thèmes et les images fournis par les troubadours: par exemple, la soumission de l'amant, la maladie de l'amour, le rôle des yeux, l'idéalisation de la femme, la vénération de la beauté. Etudier l'amour dans la littérature du Moyen Age et de la Renaissance, c'est donc étudier le concept de l'amour des troubadours et le déroulement de ce concept. En étudiant la femme et l'amour dans la poésie de Louise Labé, il est indispensable donc de déterminer la présence d'éléments courtois aussi bien que celle d'éléments platoniciens et pétrarquistes. En effet, le pétrarquisme en France à l'époque de la Renaissance contient des éléments du concept de l'amour de la littérature courtoise; et la philosophie néoplatonicienne de *l'amour, pour laquelle les poètes français de* la première moitié du XVIe siècle se passionnent, offre, elle aussi, bien des points de contact et des parallèles avec l'amour courtois.

LE PLATONISME CHEZ LOUISE LABE

Le platonisme et sa théorie de l'amour à l'époque de Louise Labé

Grâce à la publication dans leurs langues originales et en traduction du Commentaire sur le Banquet de Platon par Marsile Ficin et à la poésie platonisante de Pétrarque, le platonisme devient à l'époque de Louise Labé une mystique qui fournit aux poètes non seulement une philosophie cohérente de l'amour, un mythe de la prédestination amoureuse et de l'unité originelle du couple, mais aussi tout un répertoire de thèmes et d'images littéraires pour la célébration de la beauté et de l'amour. C'est donc dans une dialectique de l'amour et du beau, dans une aspiration vers un idéal divin, perçu à travers la beauté de l'être humain et dans la lumière d'un paradis édénique que les intellectuels de la Renaissance tentent de résoudre le conflit entre le corps et l'âme, entre le désir sensuel et l'aspiration spirituelle.

Toutefois, le "platonisme" n'est pas un terme précis. Il faut bien distinguer les différents platonismes qu'on connaissait au seizième siècle. Sur ce point, nous citons l'analyse de Robert Valentine Merrill:[79]

> Platonism in the general sense is the thought which Plato expressed. Thus the term "Platonistic" may be applied to any example of ideas, of methods or of expressions attributable to Plato. It is convenient however, in a study of this sort, to make a distinction within this general class into Neo-Platonism and true or strict Platonism. This distinction may be formulated as follows: Plato was the founder of a philosophic school--the "Academy"--which

---

79. Robert V. Merrill, The Platonism of Joachim Du Bellay (The University of Chicago Press, 1925) 1-2.

> persisted from the late fifth century B. C. to its suppression by Justinian in 529 A. D. During this time his followers, none of them of his own calibre, built upon his Dialogues a huge mass of commentaries and interpretations which perverted Plato's own ideas, reading into his text meanings which he would himself never have sanctioned, and trying to carry his theories into fields which they had never been intended to cover. This structure of theology and metaphysics borrowed material from Christianity and other Levantine types of ethics and philosophy. It incorporated as much as it could of the science of the day, a science which was not yet "the sciences", and which still mingled in an astounding hodge-podge demonology, mathematics and astrology, physiology and celestiel mechanics. This conglomerate, which was what the Renaissance found ready to hand on the Revival of Learning, was Neo-Platonism.

Plus loin, R. Merrill distinque le platonisme véritable, "the true Platonism" du "néoplatonisme". Selon lui, les vrais platonistes sont ceux qui retournent à l'oeuvre de Platon lui-même pour l'interprétation, tandis que ceux qui traduisent ou expliquent la pensée de Platon d'après les oeuvres de ses disciples ne sont pas de véritables platonistes. Cette distinction explique la différence entre Ficin et Bembo dans le domaine de l'amour:

> Ficino, the high-priest of Platonistic studies in the last half of the fifteenth century, had composed under the title of the Convito an interpretation of Plato's Symposium in the light of such Neo-Platonists as Plotinus, Proclus and Hermes Trismegistus. This work had become a hand-book for a number of poets and essayists, who expressed its involved thought in almoste unreadable style. . . . Now with Pietro Bembo and his followers there grew up a determined reaction against the forms and jargon of Neo-Platonism. As for the rediscoverers of the classics man's whole nature was become a power to set free and

> develop, so the chief emotion of that nature--love--deserved to be celebrated in a spontaneous and noble manner. Neo-Platonism had made love an aid philosophical process; Bembo made it a suitable subject for treatment by enthusiastic writers of prose and poetry, by returning to Plato's own words and spirit as a guide. . . . This primitivist reaction of Bembo's--the Asolani is its text--was an example of true Platonism in Renaissance amatory theory.[80]

Les écrivains de l'époque qui suivent Ficin ou Bembo se forment en deux camps aussi:

> Beside him [Bembo] there came to stand Castiglione, whose Cortegiano translated into terms of courtly behaviour the principles which Bembo had derived from Plato. . . . To Bembo also is largely due the spirit of Héroët and Pontus de Tyard in France, although Pontus leans heavily toward Neo-Platonism. Joachim du Bellay inherits freely from both strains; a Neo-Platonist at first, he later absorbs the purity and nobility of Bembo's thought. Against Bembo stood Ficino and his Neo-Platonist followers, Marius Equicola, Leo the Jew and Giuseppe Betussi; their works also found favour as Italian culture spread north and west. Among their followers in France appeared Marguerite de Navvare, in whom Neo-Platonism is tempered by intense evangelical fervour; Pontus and Maurice Scève, whose Délie combines Neo-Platonism with the most refined Petrarchism.[81]

Voilà la situation du platonisme au début de la Renaissance française: d'un côté, le néoplatonisme métaphysique et christianisé de Ficin et, de l'autre côté, le platonism plus fidèle de Bembo et de ses réformistes. Dans notre étude, le terme "platoniste" ou "platonicien" va s'employer d'une façon

---

80. Merrill, Du Bellay 2-3.

81. Merrill, Du Bellay, 3-4.

compréhensive qui comporte aussi le néoplatonisme. Avant d'aborder le platonisme dans les sonnets de Louise Labé, examinons brièvement la théorie de l'amour de Platon et de ses disciples.

La doctrine de Platon peut être résumée ainsi: notre âme vivait autrefois au ciel où elle se nourissait et jouissait de la contemplation de la Vérité, de l'Idée, de Dieu. Donc, tant que l'âme restait céleste, elle s'identifiait toujours à la sagesse, à l'harmonie, à la beauté, bref, à tout ce que Platon appelle soit les Idées, soit la divine essence, soit l'essence des choses. Cependant, une fois descendue dans le corps terrestre, l'âme se trouvait séparée de ces essences. Elle ne pouvait revoler vers le ciel que lorsqu'elle se remémorait ces essences. Ainsi, selon l'enseignement de Platon, si l'âme veut retrouver les essences divines, elle doit se séparer du corps et revoler vers Dieu. Cette séparation du corps et de l'âme constitue ce qu'appelle Platon le délire divin. Il ne s'empare de nous que lorsque nous entendons des sons harmonieux ou lorsque nous contemplons un beau corps. L'harmonie des sons et la beauté du corps nous rappellent l'harmonie et la beauté divines.

Ainsi, l'harmonie et la beauté que perçoivent nos sens rappellent à notre âme cette autre beauté, cette autre harmonie dont nous jouissions autrefois. A ce souvenir, l'âme se purifie des souillures du corps et s'envole vers la Vérité divine. Ce désir de contempler de nouveau la Beauté divine est, selon Platon, l'amour divin. Le véritable amour divin n'est pas celui qui considère vulgairement que toute beauté terrestre est le

reflet de la Beauté divine. Motivé d'un tel amour vulgaire, l'âme reste dans une volupté lascive et insolente qui la fait mourir à elle-même et la met dans la dépendance de l'objet aimé. Désormais, elle reste dans une prison ténébreuse où tout ce qu'il y a de vraiment beau est inaccessible. Au contraire, le véritable amour divin est celui qui fait que l'homme meure à lui-même et qui le fait vivre en Dieu, en qui résident la beauté suprême et l'harmonie parfaite.

L'idéal du beau que révèlent le Phèdre et le Banquet de Platon a un sens général et s'applique à toutes les choses dans la création. Ainsi sa philosophie a une portée universelle. Ce n'est qu'au XVe siècle, lorsque Marsile Ficin fait son commentaire sur le Banquet de Platon, que l'idéal du beau platonicien devient une philosophie de l'amour. Ficin applique la doctrine de Platon uniquement à l'amour des êtres humains. Maintenant, la beauté perçue par la vue du corps de l'aimé rappelle l'éternelle Beauté divine. Ainsi l'amour des amants se convertit automatiquement en amour de Dieu. Cette philosophie de Ficin, qui réhabilite la pensée de Platon en la déformant, est ce qu'on appelle du néoplatonisme, et c'est le néoplatonisme de Ficin qui exerce la plus grande influence sur la poésie française du XVIe siècle. Quoiqu'on célèbrât l'amour bien avant Ficin, on ne savait que le chanter sans savoir pourquoi. Maintenant, le néoplatonisme de Ficin se développe sur un plan tout nouveau, visant à revaloriser l'amour dans son aspect plus fin et plus profond, faisant de ce sujet traditionnel une doctrine à la fois philosophique et esthétique. Voilà la plus grande contribution de

la théorie néoplatonicienne. Comme dit Jean Festugière:

> Sans doute, là où le Moyen Age n'avait essayé que d'idéaliser et de raffiner l'amour au moyen de 'bonnes coutumes', Ficin apporte une philosophie plus profonde et cohérente. Ce qui n'était que tendance, devient système . . .[82]

Ficin adopte l'idée de la Beauté de Platon. Pour lui, l'amour est donc attiré par la beauté: "Quand nous disons amour, entendez le désir de beauté" (f. 8v)[83]. La beauté est une certaine grâce née de la correspondance de plusieurs choses: la correspondance des vertus, c'est la beauté de l'âme; la correspondance des couleurs et des lignes, c'est la beauté des corps; la correspondance des voix, c'est la beauté des sons. C'est par l'entendement, la vue et l'ouïe que nous jouissons de la beauté.

De plus, selon Ficin, la beauté a un sens plus profond: elle suggère l'harmonie et l'ordre. Ainsi, la Beauté s'identifie à la Bonté. En ce qui concerne l'amour humain, aimer la beauté d'une personne, c'est en même temps aimer sa vertu. Ainsi, dit Ficin, l'amour éloigne les hommes du mal "parce qu'il met en arrière la vergogne des choses laides." Et plus loin il dit:

> Nous ne voyons point l'âme et pourtant [par suite] nous ne voyons pas sa beauté: mais nous voyons le corps qui est image et ombre de l'âme, de sorte que, tirant conjecture de

---

82. Jean Festugière, La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe siècle (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1941) 37.

83. Le Commentaire de Marsile Ficino. . . sur le Banquet d'amour de Platon, faict françois, ed. Symon Silvius, (Lyon: Poictiers, 1546). Les références à l'oeuvre de Ficin se rapportent à cette édition. Cité dans J. Festugière 30.

> cette image, nous estimons qu'en un beau corps soit une âme belle: de là vient que nous enseignons plus volontiers aux plus beaux (f. 132v).[84]

Cette identification du beau au bien se faisait dans la littérature de la Grèce antique. Chez les Athéniens, elle avait un sens plus concret que philosophique. Pour eux, l'homme était beau parce qu'il était bon, forcément bon s'il était beau. Selon Jean Festugière, l'esthétique et l'éthique se rejognaient ainsi pour former l'idéal le plus capable d'exalter l'homme et de l'élever. Cette définition grecque de la beauté n'est que la première étape de la conception ficinienne. Ficin cherche ailleurs la profondeur et la raison de cette identification.

S'inspirant de Platon et de l'idée grecque de la beauté, Ficin retourne à Dieu qui est la représentation de la Beauté universelle. Il emprunte à Platon l'image du rayon de soleil pour montrer comment le rayon divin pénètre dans l'âme humaine. Emané de Dieu, il pénètre d'abord "en la Pensée angélique, puis l'Ame de l'univers et aux autres âmes, tiercement en la nature: quartement en la matière des corps" (f. 61 v).[85] Ainsi, grâce à la lumière de la Beauté divine, nous connaissons la beauté humaine et nous l'aimons parce que la beauté divine nous incite à l'aimer. Voilà pourquoi l'amoureux ne doit pas désirer le corps de l'aimée, qui est selon Ficin, l'incarnation de Dieu même.

Or Dieu ne symbolise pas seulement la Beauté, mais aussi la Bonté. Ainsi la lumière de la divine Beauté qui pénètre jusqu'au

---

84. Festugière 32.

85. Festugière 33.

corps humain est la source même de la divine Bonté:

> En toutes choses la perfection de dedans produit la perfection de dehors. Et celle-la nommons nous Bonté, celle-cy Beauté. Pour laquelle chose nous voulons que la Beauté soit la fleur de la Bonté. (f. 62 r.)[86]

A partir de cette idée se développe la dialectique de l'amour de Ficin. L'amour commence par le désir de la beauté, fleur de bonté, qui à son tour incite les amants au désir de la bonté aussi. Comme Dieu est l'incarnation de la beauté et de la bonté, l'amour des amants se convertit en amour de Dieu. Parce que Dieu incarne la beauté éternelle, l'acte d'aimer devient pour les amants un processus de la perfection infinie. Ainsi, l'amour mystique de Ficin retrouve l'image platonicienne du cercle, symbole de la perfection absolue: Dieu, source de la beauté suprême, transmet les rayons de la beauté dans le monde et les incite à retourner à lui. "Dieu est donc commencement, milieu et fin."

L'amour devient donc pour les amants un voyage vers l'infini. Il ne suffit pas pour l'amant de voir la beauté de l'aimée seulement comme l'image ou le reflet de la beauté divine, il lui faut voir en cette beauté Dieu lui-même. Désormais c'est Dieu qu'il aime.

A côté de cette théorie de l'amour, Ficin élabore aussi une psychologie de l'amour. Selon lui, lorsque l'amour est réciproque, chacun des deux amants meurt à soi-même pour revivre dans l'autre. Il y a donc double mort et double résurrection. Cet

---

86. Festugière 33.

effet de l'amour est appelé par Platon "amour amer". Dès qu'il tombe en amour, l'amant ne pense plus à lui-même, mais exclusivement à son amie. Il ne vit plus en lui-même; or, celui qui ne vit plus en soi est mort; il s'ensuit donc que celui qui aime meurt; c'est maintenant à l'amie de le laisser mourir vraiment ou de le ressusciter; si l'amie ne répond pas à son amour, l'amant meurt; si, au contraire, l'amie y répond, l'amant vit et il vit alors dans l'être aimé; l'amie, en répondant à l'amour de son amant, lui donne aussi son âme, meurt à elle-même et revit en son amant; ainsi les deux amoureux se possèdent et se retrouvent l'un dans l'autre; chacun meurt à soi-même et ressuscite en l'autre.

L'influence de Ficin sur la littérature italienne et française est immense. Sa psychologie amoureuse est à la base de beaucoup d'expressions et d'images poétiques de Pétrarque, comme par exemple, la beauté de l'amie qui, semblable à un venin, pénètre, par l'oeil, dans l'âme de l'amant, l'empoisonne, lui trouble le sang, le met en feu et le brûle ou le trempe dans l'eau qui le congèle (L'influence de la poésie pétrarquiste sur Louise Labé fera le sujet du chapitre suivant.) Malgré sa grande influence, il y a, à côté de Ficin, un bon nombre d'écrivains contemporains de Ficin qui interprètent aussi l'oeuvre de Platon et dont l'opinion est différente de celle de Ficin en maints endroits. Les plus éminents parmi eux sont Pic de la Mirandole, le Cardinal Pietro Bembo, Baldassare Castiglione et Léon Hébreu. Voyons quelques-uns de leurs divergences à l'égard de Ficin qui vont trouver leur écho dans la poésie de Louise Labé.

Comme nous l'avons déjà vu, Bembo s'inspire plus directement de Platon lui-même. Dans ses Azolains, on reconnaît la psychologie ficinienne, mais elle s'y retrouve d'une façon différente. Pour Bembo, aimer une femme, c'est aimer l'autre moitié de soi-même: "L'amour que nous portons aux femmes, et que semblablement elles nous portent, n'est pas aymer autruy, ains [mais] une partie de soy, voire (pour plus ouvertement parler) l'autre moytié de nous mesmes."[87]

Pour sa part, Castiglione prend quelques libertés à l'égard de Marsile Ficin. Sévère et austère, la philosophie ficinienne condamne tout contact physique. Par contre Castiglione pense que, dans certain cas, le contact physique symbolise l'union des âmes, pourvu que les amants ne soient pas motivés par le désir charnel. Voici comment il parle à propos du baiser:

> [Tandis que l'amant raisonnable] cognoist que, combien que la bouche soit ugne partie du corps, ce nonobstant lon donne par elle yssue aux parolles qui sont touchemens de lame et a celle interieur alhayne qui sappelle aussi lame. Et pourtant il prend plaisir de unir sa bouche par le baiser avecques celle de la femme quil qyme, non pour sesmouvoir a desir aulcun deshonneste, mais pource quil ressent que ce lien est ugne maniere douvrir lentree aux ames, lesquelles, atirees par le desir lugne laultre, se transfondent aussi mutuellement lugne au corps de lautre, et se mettent tellement ensemble quil semble que chascun deulx ayt deux ames, et que ugne seulle ainsi des deux composee guyde et regisse quasi deux corps, au moyen de quoy le baiser se peult dire plus tost assemblement dame que de corps, car il a en elle tant de force quil lattire à soy et quasi la separe du corps. A ceste cause tres

---

87. Festugière 42.

> chastes amoureux desirent le baiser comme assemblement dame, dont le divinement amoureux Platon dict que en baisant lame luy vint aux levres pour sortir du corps"[88]

Léon Hébreu explique l'amour d'une façon différente de ses pédécesseurs, mais le résultat reste le même. L'amour pour lui est "affection volontaire de jouir avec union de la chose estimee bonne". Plus spécifiquement, il indique que l'amour est "desir d'union parfaite de l'Amant en la personne aimée: laquelle union ne peut estre sinon avec la totale penetration de l'un en l'autre" (p. 121 et 122).[89] Léon Hébreu se montre plus tolérant envers l'amour charnel. A son avis, comme l'amour est le désir de s'unir au bien, l'amant peut aimer de corps et d'âme la personne qui l'attire. Dans ce cas-là, l'amour physique n'est plus coupable, il est idéalisé, car l'amant dépasse son désir charnel et se retourne vers Dieu.

Comparée à l'idée de l'amour de Ficin, l'amour de Bembo, de Castiglione et d'Hébreu semble moins chrétien. Il accorde plus de liberté en ce qui concerne le contact physique, ce qui se conforme au goût des hommes de la Renaissance, plus conscient que jamais avant de la nature et de la personnalité humaine. C'est pourquoi on considère cet amour comme "amour honnête". C'est ce genre d'amour néoplatonicien qui semble avoir la plus grande influence sur la poésie des contemporains de Louise Labé.

---

88. Le Courtisan, livre IV, f. XLIII, r et v. Cité dans Jean Festugière 51.

89. Festugière 55.

Les thèmes platoniciens dans les sonnets de Louise Labé

Louise Labé n'a pas échappé à cette vogue d'idéalisme qu'est le platonisme. Malgré ses affirmations et ses appels débordant de sensualité, la Belle Cordière réserve dans son coeur une place de choix à la spiritualité. Elle ne craint pas de reconnaître la primauté de l'âme sur le coeur ("Je suis le coeur, toi la meilleure part"). Dans la plupart des ses élégies et de ses sonnets transparaît, à côté de l'image du plaisir charnel hautement revendiqué, le souhait platonicien de la fusion des âmes. Nous ne pouvons donc pas être d'accord avec J. Festugière qui nie le côté platoniste de Louise Labé:

> Louise Labé et Pernette du Guillet sont les deux femmes poètes de l'Ecole lyonnaise. La première est bien connue. Mais, malgré une allusion au mythe de l'Androgyne dans le joli Débat de Folie et d'Amour et malgré ces deux vers d'un sonnet fameux: "Lors double vie à chacun en suivra / Chacun en soy et son ami vivra", elle ne paraît point s'être inspirée beaucoup de la philosophie nouvelle".[90]

Certes, comparé au platonisme de quelques de ses contemporains, l'emploi du platonisme dans ses sonnets est relativement réduit, car elle n'a écrit que vingt-quatre sonnets de toute sa vie. Il est donc impossible d'y trouver un vaste emploi des idées de Platon. Toutefois, cela ne veut pas dire qu'elle ne s'inspire pas de la nouvelle doctrine. En effet, elle introduit dans sa poésie plusieurs des aspects les plus essentiels du platonisme, tels que l'Amour désir de Beauté, l'identification de la Beauté et de la Bonté, le mythe de

---

90. Festugière 109.

l'Androgyne et le rôle des yeux et de la mort.

Dans la philosophie platoniceinne, les belles formes, qui retiennent le regard et captent l'attention, permettent un premier accès au monde idéal. L'amour dans les sonnets de Louise Labé prend toujours naissance dans l'admiration de la beauté physique. La narratrice, faisant connaissance par la vue de la beauté de son amant, en devient amoureuse:

> Pur, Amor, co i begli ochi tu fatt' hai
> Tal piaga dentro al mio innocente petto,
> Di cibo e di calcor gia tuo ricetto,
> Che rimedio non v'e si tu no'l dai.
> (I, 5-8)

Or, la beauté de Platon n'est qu'un reflet du Beau, auquel aspire le véritable amant. Cette notion mystique de la Beauté ne semble pas se retrouver chez Louise. Toutefois, la beauté chez elle a un sens profond. Symbole de la vertu de l'âme, cette Beauté s'identifie à la Bonté:

> Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai
> Più accorto fu, da quel divino aspetto
> Pien di gratie, d'honor et di rispetto
> Sperato qual i'sento affanni e guai.
> (I, 1-4)

A partir de l'admiration de la beauté du corps, la narratrice labéenne est conduite à reconnaître et à adorer la beauté de l'âme. Selon le Phèdre et le discours de Diotime dans le Banquet, la vertu est à la fois principe de conduite pour l'amant, et reflet de la Beauté supérieure aperçu dans la Dame. Pourtant, cette définition sophistiquée de la Beauté et de la Vertu n'existe pas dans le sonnet de Louise Labé. L'amour chez elle n'est ni la perfection de l'amante, ni la pure adoration de la Beauté divine. Elle semble suivre plutôt les Grecs anciens qui

croyaient simplement que la beauté extérieure n'était autre chose que le reflet de la beauté intérieure: le beau visage et les beaux yeux de l'homme aimé, "Pein di gratie, begli ochi", ne sont aux yeux de sa narratrice que la révélation d'une autre beauté morale, "honor e rispetto". La même idée apparaît dans le sonnet X:

> Quand j'aperçoy ton blond chef couronné
> D'un laurier verd, faire un lut si bien pleindre,
> . . . . . .
> . . . . . .
> Et de vertus dix mile environné,
> . . . . . .
> Et des plus hauts les louenges esteindre:
> Lors dit mon coeur en soy passionné:
> Tant de vertus qui te feont estre aymé,
> Qui de chacun te font estre estimé,
> Ne te pourroient aussi bien faire aymer?
> Sonnet X

Chez Platon et les néoplatonistes, la beauté de l'âme se reflète dans les yeux de l'amant. Louise considère aussi les yeux comme le miroir de la beauté de l'âme:

> O dous regars, o yeus pleins de beauté,
> (XI, 1)

Selon Platon, l'amant doit reconnaître dans le miroir des yeux la Vérité divine, et en même temps, sa propre image. En France, les poètes provençaux du XIIe siècle avaient déjà exploré cette image des yeux. Par exemple, dans un sonnet de Bernard de Ventadour, les yeux sont traités comme le miroir où l'amant admire sa propre image.[91] On ne trouve ni la beauté divine ni le narcissisme des

---

91. Anc non qgui de me poder
Ni no fui meus de l'or'en sai
que'm laisset en sos olhs vezer
En un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,

amants platoniques chez Louise Labé. Dans ce sonnet de la poétesse, la beauté n'implique que les qualités morales de son amant car la beauté ici, écrite sans lettres majuscules, ne semble avoir aucune connotation supérieure.

Dans le Commentaire de Ficin, les yeux, étant le miroir de la lumière spirituelle de l'amie, envoient cette lumière dans le coeur de l'amant, ce qui le met en feu d'amour. Ainsi, les yeux de l'amie, miroir de la beauté, deviennent en même temps la source d'inspiration de l'amour. Comme les amoureux ficiniens, la narratrice dans la poésie de Louise Labé s'émerveille à la contemplation de cette beauté, et tombe amoureuse:

> Doncques, mes yeus, tant de plaisir avez,
> Tant de bon tours par ses yeus recevez:
> Mais toy, mon coeur, plus les vois s'y complaire.
> (XI, 9-11)

Or, dans la tradition néoplatonicienne, le rôle des yeux comme inspirateurs d'amour prend des formes variées. Ils sont décrits parfois comme étant des yeux-aggresseurs, comme des flèches qui pénètrent dans le coeur de l'amant et lui perturbent le sang, ou encore comme le venin qui empoisonne l'amant, comme nous le dit Ficin dans son Commentaire. La psychologie ficinienne nous informe sur la dialectique de sa doctrine de l'amour: la

---

> c'aissi'm perdei com perdet se
> lo bels Narcissus en la fon.

Bernard de Ventadoun, Chansons d'amour, ed. Moshé Lazar (Paris: 1966) 180; Traduction (Lazar): "je n'eus plus pouvoir sur moi-même et je ne m'appartiens plus dès l'instant où elle me laissa regarder dans ses yeux, en ce miroir qui me plaît beaucoup. Miroir, depuis que je me suis miré en toi, les profonds soupirs ont causé ma mort, si bien que je me suis perdu comme se perdit le beau Narcisse dans la fontaine." Cité dans Lance K. Donaldson-Evans, Love's Fatal Glance: A Study of Eye Imagery in the Poets of the Ecole Lyonnaise (Mississipi UP, 1980) 31.

beauté de la bien aimée perçue par les yeux de l'amant le rend émerveillé et, en même temps, l'empoisonne comme un venin, le tient en servitude et le met sous la dépendance de son amie. C'est cette dialectique de l'amour ficinien qu'accepte la Belle Cordière mais, chez elle, l'image du venin est remplacée par une combinaison d'images plus conventionnelles, celle des flèches de Cupidon et d'une métaphore de jardin semblable à celle du Roman de la Rose.

> Petis jardins, pleins de fleurs amoureuses
> Où sont d'Amour les flesches dangereuses,
> (XI, 2-3)

Louise crée d'abord une impression de la fausse douceur amoureuse par son emploi de la métaphore du jardin ("petis jardins, pleins de fleurs amoureuses"), mais tout de suite après, elle y oppose l'image des flèches qui suggère l'idée de combat, de conflit et de blessure. L'opposition entre une métaphore paisible et une image de blessure peut-être fatale, une image de chasse et de guerre, déchire toute l'harmonie de l'amour et par là, la poétesse fait ressortir le sens du danger des yeux.

Le thème platonicien qui occupe la plus grande place dans la spiritualité de Louise Labé est celui de la fusion des âmes. Ce thème prend ses orgines dans le mythe de l'Androgyne de Platon. Le mythe de l'Androgyne chez Platon faisait de l'union charnelle de l'amant et de l'aimée le signe d'une unité retrouvée, après leur séparation, par les deux moitiés d'une âme qui se reconnaissent et se réunissent. Louise emploie ce thème pour symboliser l'union de l'amour charnel et de l'amour spirituel. Elle prend l'image ficinienne de la double mort et de la

résurrection de Ficin pour mieux illustrer ce concept de Platon. Comme l'amant néoplatonicien, une fois tombé amoureux, se croyant mourir à lui-même et revivre entièrement dans la femme aimée, la narratrice de Louise Labé pense que, dans un amour véritable, chacun doit considérer l'autre personne comme étant la moitié de sa propre vie. Dans le sonnet VII, la narratrice compare sa vie au corps et son bien-aimé à l'âme de ce corps:

> Je suis le corps, toy la meilleure part:
> Où es tu donq, o ame bien aymee?
> (VII, 3-4)

Par contre, l'image que Louise Labé donne à ce mythe est différent de ce qu'on trouve chez Platon, chez Ficin et chez certains de leurs disciples. A l'origine, le mythe de l'Androgyne implique chez Platon l'union des deux moitiés de l'âme divisée. Chez Bembo, il devient le symbole de la réunion des deux moitiés du même corps. Plus tard, dans la poésie des Ronsardiens, où ces deux moitiés du même corps se transforment complètement en deux corps, le mythe de l'Androgyne devient l'incarnation de l'union des deux personnes.[92] Louise Labé utilise le mythe de l'Androgyne pour représenter l'union du corps et de l'âme de la personne qui aime et de la personne aimée. Par cette union, elle détache sa poésie du concept de l'amour purement spirituel de Ficin qui

---

92. Quand en songeant ma follastre j'acolle,
Laissant mes flancz sus les siens s'allonger,
Et que d'un bransle habituellement leger
En sa moitié ma moitié je recolle:
Ronsard, Amours, 1552, CI (Laum., S.T.F.M., IV). Dans ce poème, Ronsard essaie de justifier la joie de la sensualité par l'image de l'Androgyne. C'est ce que G. Mathieu-Castellani appelle "le commerce charnel" dans son Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600 (Paris: Klincksieck, 1975) 98.

conduit les amoureux vers la contemplation du monde divin. Elle met sur le même plan l'amour spirituel et l'amour charnel. En ce faisant, elle rejette la spiritualité exclusive de l'amour platonicien et réclame le droit de l'amour physique:

> Ne me laissez pas si long temps pamee,
> Pour me sauver apres viendrois trop tard.
> Las, ne mets point ton corps en ce hazart:
> Rens lui sa part et moitié estimee.
> (VII, 5-8)

Pourtant, elle ne justifie pas le commerce charnel comme le faisaient les Ronsardiens. Selon G. Mathieu-Castellani, la Pléiade utilisait le mythe de l'Androgyne pour justifier l'attraction purement sexuelle et donnait ainsi au commerce charnel sa légitimité.[93] Louise Labé, par contre, désire connaître l'amour complet dont la sensualité, bienque légitime, n'en est qu'une partie:

> Mais si tu veus que j'ayme jusqu'au bout,
> Fay que celui que j'estime mon tout,
> .....
> Sente en ses os, en son sang, en son ame,
> Ou plus ardente, ou bien egale flame.
> (Elégie III, 97-102)

Lorsque l'amour est complet, il est réciproque. On assiste alors à la fusion totale des amoureux. Au lieu d'être solitaires et séparés, ils vivent l'un dans l'autre:

> Lors double vie à chacun en suivra.
> Chacun en soy et son ami vivra.
> (XVIII, 9-10)

Quand l'amour est ainsi, le geste de baiser et d'embrasser peut être considéré comme le symbole de cette union des âmes:

> Oh si j'estois en ce beau sein ravie

---

93. Mathieu-Castellani 98.

De celui là pour lequel vois mourant:
Si avec lui vivre le demeurant
De mes cours jours ne m'empeschoient envie:

Si m'accollant me disoit, chere Amie,
Contentons nous l'un l'autre, s'asseurant
Que ja tempeste, Euripe, ne courant
Ne nous pourra desjoindre en notre envie:

Si de mes bras le tenant acollé,
Comme du Lierre est l'arbre encercelé,
La mort venoit, de mon aise envieuse:

Lors que souef plus il me baiseroit,
Et mon esprit sur ses levres fuiront,
Bien je mourrois, plus que vivante, heureuse.
(Sonnet XIII)

Comme nous l'avons déjà vu, le baiser est strictement interdit par Ficin et, comme symbole de l'union des âmes, n'est permis que par un groupe de platonistes tels que, par exemple, Bembo, dans le tiers livre de son Asolani, et Castiglione dans le dernier livre de son Cortigiano. Chez eux, les lèvres des amants doivent unir leurs âmes avec Dieu; en d'autres mots, cette union physique n'est que la première étape vers l'union avec la Divinité. Le baiser, en tant que geste physique, est donc subordonné à la valeur symbolique de l'union spirituelle, avec laquelle il est rarement compatible. Or, dans le sonnet XIII de Louise Labé, la narratrice fait du baiser le symbole de l'amour réciproque, de l'harmonie du corps et de l'âme. Par là, elle diffère de la tradition néoplatonicienne et apporte une nouvelle variation à la vieille doctrine de Platon.

Vers la fin de ce sonnet XIII, la narratrice revient au platonisme lorsqu'elle parle de son désir de mourir pour revivre une vie plus heureuse (v. 11-14). Cependant, elle modifie ce

thème de façon significative. Chez Ficin, comme l'amour est partagé, il y a double mort et double résurrection, et cette mort est transcendante. Par contre, dans la poésie de Louise Labé, la narratrice aspire, par l'union des âmes, à un bonheur terrestre mais qui n'a pas de fin. La mort dans l'amour de l'autre est justement la seule possibilité de cristalliser ce bonheur ultime et permet d'entrer dans ce temps éternel, mais terrestre. Donc, bienque Louise Labé accepte l'idée ficinienne de la double mort et de la double résurrection, son interprétation de cette idée reste tout à fait personnelle.

Il arrive quelquefois que la narratrice, déçue de ne pas connaître l'amour partagé, prie que la mort mette fin à ses souffrances. A ces moments-là, la mort dont elle parle, est la véritable mort:

> Tu es tout mon seul, tout mon mal et tout mon bien,
> Avec toy tout, et sans toy je n'ai rien:
> Et n'ayant rien qui plaise à ma pensee,
> De tout plaisir me treuve delaissee,
> Et pour plaisir, ennui saisir me vient.
> Le regretter et plorer me convient,
> Et sur ce point entre un tel déconfort
> Que mille fois je souhaite la mort.
> (Elégie II, 81-88)

> Et mon esprit en ce mortel sejour
> Ne pouvant plus montrer signe d'amante:
> Prirey la Mort noircir mon plus cler jour.
> (XIV, 13-14)

Il est vrai que dans l'amour platonicien la vie de l'amant dépend tout à fait de la personne qu'il aime. Si elle répond à son amour, l'amant revit; si elle reste indifférente à son amour, l'amant meurt et ne revit plus. Cependant, il est évident que cette sorte de "mort" n'est qu'une mort figurée, un jeu

psychologique, car tout amant ficinien revivra nécessairement après être "mort" en amour. A la différence des amants platoniciens, la mort de l'amante labéenne est réelle, parce qu'elle fait de l'amour une vraie question de vie et de mort: pour elle, une vie sans amour serait la mort. La mort est donc ici la force qui délivre des souffrances sentimentales et d'une vie sans amour.

Louise Labé introduit aussi le thème de la musique dans sa poésie. Bien que la musique soit une partie importante de l'éducation de la Renaissance, la musique dont parle Louise ici est très proche de la musique dont parle Platon. Chez Platon, la musique représente la force transcendante de la Beauté, de l'Harmonie et de l'Ordre. Et cette force a le pouvoir surnaturel de ramener l'être humain dans l'ordre. Cette idée platonicienne devient très chère aux poètes de la Renaissance. Lorsqu'ils ne peuvent pas se débarrasser de leurs souffrances sentimentales, ils font souvent appel à la musique comme consolatrice ou témoin de leurs ennuis. Cette idée trouve son expression dans le sonnet XII de Louise:

> Lut, compagnon de ma calamité,
> De mes soupirs témoin irréprochable,
> De mes ennuis controlleur véritable,
> Tu as souvent avec moy lamenté:
>
> . . . . . .
>
> Donnant faveur à ma tant triste pleinte:
> En mes ennuis me plaire suis contreinte,
> Et d'un dous mal douce fin esperer.
> (v. 1-4, 12-14)

Evidemment l'intention de la narratrice n'est pas de se servir de la musique pour contempler la Beauté suprême de Platon, dont la

musique est une abstraction. La narratrice se trouve ici au milieu d'un conflict sentimental et elle a besoin de forces extérieures pour sortir de son tourment. Pour une femme comme Louise Labé qui refuse de chercher la tranquillité d'esprit dans la religion, la musique est un bon moyen de chasser les ennuis. Elle met ainsi cette idée de Platon sur le pouvoir de la musique, à l'origine surnaturelle, au service des sentiments terrestes.

Les sources et le caractère du platonisme de Louise Labé

Après avoir étudié les variations du platonisme chez Louise Labé, il est nécessaire de savoir de qui Louise a appris ces thèmes et images. Les sources du platonisme de Louise Labé est difficile à déterminer car elle a employé dans ses sonnets un mélange des idées de Platon et de ses disciples du XVe et XVIe siècles.

Ses dettes envers Platon sont évidentes. L'idée de la Beauté, le mythe de l'Androgyne et la puissance de la musique sont originaires de Platon. Cependant, on ne peut dire que Louise a puisé ces thèmes directement dans les livres de Platon, car il n'y a pas de preuves que Louise a jamais cité le grand maître ou qu'elle a mentionné Platon par son nom. D'ailleurs, les expressions platoniciennes qui se trouvent dans la poésie de Louise sont déjà utilisées intensivement par les écrivains néoplatoniciens. Il est possible que Louise les connaît par l'intermédiare de ces neoplatonistes. On ne peut faire que conclure que la présence de Platon est indirecte chez Louise Labé.

L'influence de Ficin est plus directe dans ses sonnets. Elle emploie presque textuellement des thèmes néoplatoniciens de Ficin, comme par exemple, la mort et la résurrection, le rôle du regard et la maladie d'amour. Par exemple, ces deux vers de Louise représentent assez fidèlement l'idée de la double mort et de la double résurrection de Ficin:

> Lors double vie à chacun en suivra.
> Chacun en soy et son ami vivra.
> (XVIII, 9-10)

Cependant, la présence du néoplatonisme de Ficin dans ses sonnets semble être relativement restreinte. Bienqu'elle adopte ces quelques thèmes, il paraît que Louise rejette presque totalement le caractère surhumain de la philosophie de Ficin.

L'influence sur Louise de Bembo, de Castiglione et de Hébreu semble directe aussi, surtout en ce qui concerne la justification du baiser qu'ils ont faite dans leurs oeuvres respectives. Cette idée du baiser se retrouve fidèlement dans le sonnet XVIII de Louise.

Ainsi, Platon, Ficin, Bembo, Castiglione et Hébreu sont les sources principales du platonisme de Louise Labé. Au fond, ce sont des idées très générales de ces maîtres qu'elle adopte. Elle ne semble pas distinguer le platonisme de Ficin de celui de Bembo. Elle ne semble pas avoir non plus la conscience de platoniser. Ce qui importe pour Louise, c'est de pouvoir prendre certains éléments de la pensée et du langage des platonistes pour exprimer l'amour idéal conçu selon sa propre perception.

LE PETRARQUISME CHEZ LOUISE LABE

Pétrarque et le pétrarquisme à l'époque de la Renaissance

Pétrarque (1304-1374) est considéré par les critiques comme le premier poète moderne et l'un des premiers humanistes de la Renaissance. Il est l'auteur des Canzoniere, le premier recueil de sonnets dédié à une seule femme, Laure. On lui doit l'expression d'un grand amour réel et profond, la finesse d'une grande analyse psychologique et l'art d'une poésie d'une haute esthétique, à une époque où la poésie était encore ensevelie dans l'imitation abusive des troubadours et dans le dogmatisme de l'amour théologique.[94]

Il faut dire que l'amour de Pétrarque pour Laure est une passion, un amour ardent et sensuel. Il est donc naturel que la vue de Laure perturbe le sang de l'amant, que l'absence de la femme provoque les larmes et les nuits blanches et que

---

94. Marius M. Piéri, Pétrarque & Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française (Marseille: Librairie Laffitte, 1896).

Selon M. Piéri, au temps où Pétrarque compose ses poésies, on trouve deux genres d'amours et d'images de la femme stéréotypés: chez les troubadours et chez Dante. Les premiers, selon ce critique, "chantent, non un sentiment éprouvé, une douleur ou une joie réelle, mais une abstraction vide, une femme qui n'a rien de vivant et de sensible, un être qui contemple de loin avec terreur et vénération" (p. 8). Le second admire la beauté absolue de la femme et chante un amour qui n'est plus humain, mais un mélange d'idées philosophiques, théologiques et mystiques:

> Bientôt le sentiment s'épure; Béatrice se transfigure et de la Vita nuova à la Commendia, elle devient le symbole de l'Amour, c'est-à-dire du principe élevé qui fait agir le poète; elle est le doux nom qu'il donne à l'objet de son étude, à l'amour de la philosophie ou de la théologie, et finalement elle n'est plus ni femme, ni ange, mais "splendor di viva luce eterna." (p. 11)

l'intensité d'une telle passion ne soit atténuée que par la mort. C'est justement ce réalisme de l'amour de Pétrarque qui le distingue de ses prédécesseurs.

Laure n'est pas présentée comme symbole de la beauté absolue. Elle est dépeinte, selon M. Piéri, comme une femme réelle et physique que Pétrarque veut posséder corps et âme: "c'est le corps de Laure, non comme beau visage de la Sagesse, mais comme corps, qui échauffe son imagination. Ce qui émeut l'amant et inspire le poète, c'est Laure aux cheveux blonds, au cou de lait, au joues enflammées, au doux visage."[95] Ce n'est qu'après la mort de Laure que l'amour de Pétrarque devient plus spirituel et que Laure devient contemplatrice et témoin de la souffrance de son amant.

L'amour de Pétrarque est aussi une lutte constante de la conscience entre le désir charnel de l'être humain et l'exigence du spiritualime absolu dicté par la morale social de son temps. A cette époque tout désir charnel est condamné et maudit comme un péché. Le poète est donc attaché à un amour réel et physique sans pouvoir se détacher de la nécessité de le sublimer en amour idéal. De cet état viennent les hésitations de cet amour tantôt humain et tantôt platonicien. De cela viennent aussi ces antithèses entre le désir et le désespoir, entre le feu et l'eau, entre le chaud et le froid, entre l'adoration et l'ardeur. Ces antithèses nées dans le conflit des sentiments de l'amant, deviennent, sous la plume artistique de Pétrarque, sa plus grande

---

95. Piéri 13.

contribution à la poésie dans le domaine de la rhétorique.

Malgré toute sa originalité, Pétrarque ne s'est pas complètement divorcé de la tradition. Il prend aux troubadours des thèmes et des images comme, par exemple, le plaisir dans la souffrance, la vénération et la description de la beauté de la femme, la tempête des sentiments et l'importance du regard. L'image de la femme aussi reste traditionnelle, car Laure est toujours muette et contemplatrice. On ignore sa vraie personnalité. Il est difficile d'être aussi catégorique que M. Piéri qui pense que Pétrarque a chanté pour une "femme vraie".[96] En fait, des critiques comme S. Minta se sont demandé si Laure avait jamais existé ou si elle était plutôt une imagination du poète:

> We learn almost nothing about Laura in the course of all the 366 poems, and even if we add to this meagre knowledge the information about Laura contained in Pétrarch's prose writings the results are hardly impressive. We do not know who she was. His love for her seems to have been a very one-sided affair, and the cause of great unhappiness; more than that we can never know.[97]

---

96. Piéri 8:
Ces sentiments si divers étaient des nouveautés dans la littérature. Mais c'est surtout l'amant de Laure, le chantre du Canzoniere, qui a ouvert à la poésie des sources fraîches d'inspiration; et s'il a exercé une longue domination intellectuelle, s'il est le père même du lyrisme moderne, c'est que, le premier, il chanta un amour réel et profond pour une vraie femme, avec des accents tour à tour passionnés et suaves, déchirants et caressants.

97. Minta, Pétrarque et pétrarquisme 3.

A la fin des poèmes, lorsque la mort approche et que Pétrarque décide de renoncer à son amour et se tourne vers la religion, l'image de Laure devient de plus en plus abstraite et spirituelle: elle est si belle et chaste qu'elle ne peut que devenir un guide spirituel du poète. A cet égard, Pétrarque se rapproche de Dante dans son traitement de l'image de la femme.

Cependant, le fait que Pétrarque imite ses prédécesseurs ne l'empêche pas d'être un grand poète de la Renaissance italienne. D'une part, son grand talent poétique a fait revivre des conventions littéraires déjà démodées en les transformant en une expression personnelle; d'autre part, il ne faut pas oublier non plus qu'à l'époque de la Renaissance, bien imiter les grands maîtres, surtout ceux de l'Antiquité, c'est un grand honneur, car une bonne imitation de la beauté en art ou en poésie était considérée comme la preuve du niveau d'excellence de l'imitateur lui-même. Au XVe siècle en Italie et au XVIe siècle en France, il y a donc une vogue d'imitation de Pétrarque. En Italie, d'un côté, il y a les premieres imitateurs de Pétrarque, qu'on appelle l'école des "strambotto"[98] dont les plus connus sont Chariteo, Tebaldeo et Séraphin. Leur poésie est caractérisé par "la recherche précieuse, les pointes raffinées, les pensées plus ingénieuses que justes, les sentiments alambiqués, les jeux de mots insipides, qui sont plus faciles à reproduire que le sentiment du coeur."[99] De l'autre côté, il y a l'école des

---

98. Vianey 16.

99. M. Piéri 23.

Bembistes avec Pietro Bembo à la tête. Ils recherchent la grâce poétique de Pétrarque. Ils imitent les thèmes, les images et surtout la psychologie de Pétrarque. Tandis que les "Strambotto" déforment le sonnet de Pétrarque, les Bembistes restent fidèles à la structure et à la rhétorique de son sonnet.[100] En bref, le but des Bembistes est de rendre la poésie pétrarquiste plus pure, c'est-à-dire plus proche de celle de leur maître.

Avec l'imitation, on voit se former dans la poésie italienne tout un groupe de thèmes pétrarquistes chers aux poètes italiens de la fin du XVe et du début du XVIe siècles. Les plus répandus sont "l'amour qui réduit en cendres, le combat des larmes et des flammes, la puissance de l'amour, qui sépare l'esprit du corps sans le faire mourir."[101] En même temps, apparaissent les jeux mythologiques, l'appel à la nature, l'hyperbole de la beauté féminine, l'emploi intensifié des antithèses et la mignardise dans la description de la beauté des femmes.

Ces thèmes et ces images sont introduits en France par les échanges culturels et sociaux de l'époque. Les premiers pétrarquistes français sont Clément Marot, Mellin de Sainct-Gelays et les poètes de l'Ecole lyonnaise (Maurice Scève, Pernette du Guillet et Louise Labé). Ils héritent d'un pétrarquisme mixte qui remonte à Pétrarque et au pétrarquisme des "Strambotto". Marot et Sainct-Gelays sont disciples de ces

---

100. Pour les changements du rhétorique dans le sonnet Pétrarquiste, voir J. Vianey, Le pétrarquisme en France au XVIe siècle (Genève: Slatkine, 1969) 81-85.

101. Henri Weber, La création poétique au XVIe siècle en France (Paris: Nizet, 1956) 161.

derniers, c'est-à-dire de Tebaldeo et de Séraphin.[102] Maurice Scève reçoit des influences des Strambotto tout en gardant l'obscurité et la profondeur de la psychologie de Pétrarque:

> Maurice Scève, ce strambotto, mais le voici bien transformé: car s'il aboutit encore à la même pointe, c'est par un chemin très obscur, très savant, tout hérissé de psychologie.[103]

La publication de l'Olive (1549) de du Bellay entraîne les pétrarquistes français vers l'école de Bembo. Cette période est, selon J. Vianey, la plus belle époque du pétrarquisme français, la plus féconde, la plus originale.[104] C'est la période de l'Olive de du Bellay, des Erreurs amoureuses (1549) de Pontus de Tyard, des Amours (1552) et de la Francine (1555) de Jean Antoine de Baif, des Amours (1552), Continuation (1555) et la Nouvelle Continuation (1556) de Ronsard et des Amours (1553) d'Olivier de Magny. Pendant cette période, les poètes se soucient trop d'être de véritables pétrarquistes, de telle sorte qu'ils vont jusqu'à copier Pétrarque mot à mot. Cette imitation excessive de Pétrarque empêche les poètes de déployer leurs propres talents personnels. Elle entraîne plus tard le mouvement anti-pétrarquiste en France marqué par le poème "Contre les pétrarquistes" de du Bellay (1553).

En traçant brièvement le développement du pétrarquisme en Italie et en France, il est curieux de constater que l'influence

---

102. Vianey 45.

103. Vianey 71.

104. Vianey 9.

de Pétrarque se fait sentir en France moins à partir de lui-même qu'à partir de ses disciples. C'est justement la dispute entre le pétrarquisme déformé (des strambotto, par exemple) et le pétrarquisme classique (de Bembo) qui fait connaître Pétrarque lui-même. En plus, la connaissance et la diffusion de la pensée de Pétrarque doivent beaucoup à la vogue de l'imitation et de la traduction tant en France qu'en Italie. La vénération pour les grands maîtres est à l'origine du lever et du déclin du pétrarquisme dans les deux pays.

Les rapports entre le platonisme et le pétrarquisme

Le pétrarquisme est souvent associé au platonisme par les critiques de la poésie du XVIe siècle:

> Il ne faut pas perdre de vue que l'idéal pétrarquiste dérive pour une large part du platonisme et que s'il a pu former à certains moments un courant en quelque sorte parallèle et indépendant, il s'est à d'autres manifestement confondu avec le premier.[105]

H. Weber et G. Tracconaglia font la même remarque.[106] En général,

---

105. Abel Lefranc, Grands écrivains français de la Renaissance (Paris: Champion, 1914) t.2, 99.

106. Henri Weber, "Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléade," ds. Lumières de la Pléade, éd. H. Weber (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1966) 157:

> Le platonisme et la sensualité peuvent apparaître dans la poésie amoureuse de la Pléade comme les deux pôles du pétrarquisme. Pétrarque lui-même est déjà attiré vers la beauté sensuelle du corps de Laure, mais, après la mort de celle-ci, il convertit son élan vers elle en aspiration religieuse et en élévation spirituelle.

Giovanni Tracconogllia, Une page de l'histoire de l'Italianisme à Lyon (Lodi: d'All Avo, 1915) 29:

> Pétrarquisme et néoplatonisme s'étaient

on est souvent confus devant les similarités de ces deux écoles. Tous les deux, le platonisme et le pétrarquisme, chantent la beauté de la femme. Le pétrarquisme adopte aussi l'idée platonicienne de l'amour pur, la psychologie de l'amour ficinien du poison du regard de la belle femme, l'idée d'une mort spirituelle et de la puissance de l'amour.

La raison de cette fusion spontanée, d'après R. Merrill, est que le pétrarquisme avait besoin d'une philosophie pour justifier un amour adultère et sensuel.[107] Cette tendance à justifier la sensualité de l'amour est encore plus évidente dans la poésie de la Pléiade.

Malgré tout, la différence entre l'amour platonicien et l'amour pétrarquiste est fondamentale. L'amour pétrarquiste est un sentiment terreste, qui mène l'amant non pas vers une satisfaction, mais vers une souffrance sans fin. Au contraire, l'amour platonicien est un sentiment pur, qui permet à l'amant de percevoir, à travers la beauté physique, la Beauté transcendante, l'harmonie universelle. Cette contemplation est un processus de satisfaction et de perfection continuelle, dans lequel les tourments des amants pétrarquistes n'existent nulle part.

---

fondus au point de vue littéraire en un seul courant.

107. Merrill, Du Bellay 7:
And just in so far as their love was extraconjugal it was ignored or frowned upon by the Church. Being then neither a love of God nor a love of spouse--and only such loves could the Church countenance--the relation merely subsisted as a fact without being established on any real philosophical foundation.

En étudiant la poésie de la Renaissance, il faut donc toujours tenir compte de la divergence du platonisme et du pétrarquisme. S'ils ne s'identifient pas au point d'être un "courant confondu", c'est parce que les poètes français les emploient pour atteindre leurs propres buts littéraires. Au fond, ces deux courants littéraires sont contradictoires.

L'inspiration pétrarquiste de Louise Labé

Bienque Louise ait composé ses sonnets dans la première moitié du XVIe siècle, ils ne semblent pas être beaucoup influencés pas les "strambotto" italiens. Elle a imité Sannazar une fois (le sonnet III). Pourtant, ce sonnet est très original comparé à celui de son maître. La plupart des emprunts de Louise sont de Pétrarque lui-même. Textuellement, Louise imite très rarement. On ne trouve que quelques sonnets qui semblent contenir des emprunts directs de Pétrarque. Les sonnet V et XV par exemple, nous donnent l'amant-soleil:

> Fay mon Soleil devers moy retourner,
> Et tu verras s'il ne me rend plus belle.
> (XV, 13-14)

> J'endure mal tant que le Soleil lui:
> (V, 11)

Le sonnet XVII contient une invocation à la nature:

> Je fuis la vile, et temples, et tous les lieus,
> Esquels prenant plaisir à t'ouir pleindre,
> Tu peus, et non sans force, me contreindre
> De te donner ce qu'estimois le mieus.
> (XVII,1-4)

La plupart du temps, elle imite les images de Pétrarque, comme par exemple, celles du combat entre le feu et l'eau, entre le

soleil et la neige. Elle emploie aussi l'hyperbole des soupirs qui deviennent des tempête et des tonnerres, les images (flèches, flammes, étincelles, astres, soleils, lunes, orages, zéphirs, fontaines) et finalement les antithèses qu'elle emploie dans six sonnets (II, III, VIII, XI, XII, XIII). Elle apprend en outre les procédés de rhétorique qui caractérisent la poésie de Pétrarque, tel un développement par exclamations et par énumérations:

O beaus yues bruns, ô regars detournez
O chaus soupirs, ô larmes espandues,
O noires nuits vainement atendus,
O jours luisans vainement retournez:

O tristes pleins, ô desirs obstinez,
O tems perdu, ô peines despendues,
O mile morts en mile rets tendus,
O pires maus contre moy destinez.

O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits:
O lut pleinntif, viole, archet et vois:
Tant de flambeaus pour ardre une femelle!
(II, 1-11)

Dans d'autres poèmes, elle présente, comme Pétrarque, ses poèmes au lecteurs en implorant la pitié et le pardon:

Quand vous lirez, ô dame lionnoises,
Ces miens escrits d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, despits et larmes
M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez pas condamner ma simplesse,
Et jeune erreur de ma folle jeunesse.
(Elégie III, 1-6)

Ne reprenez, Dames, si j'ay aymé,
(XXIV, 1)

Comme Pétrarque, elle compte les années qui se sont écoulées depuis qu'elle est tombée amoureuse:

Et jà voici le treiziéme esté
Que mon coeur fut par amour arresté.
(Ellégie III, 75-76)

Pourtant, à la différence de ses contemporains, Louise ne fait

pas d'imitation banale, elle adopte les conventions pétrarquistes d'une façon très originale.

L'identification et le dédoublement de la narratrice: Ambiguïté

Lorsqu'on parle du pétrarquisme dans les sonnets de Louise Labé, la première question est de déterminer l'identité de la narratrice du sonnet. Dans la tradition pétrarquiste, le caractère du narrateur est unipolaire, c'est-à-dire qu'il reste toujours le poète-amant. Cependant, chez Louise Labé, l'identité de sa narratrice n'est pas aussi constante, comme nous verrons un peu plus loin dans ce chapitre. Sa narratrice s'identifie tantôt avec la poétesse, tantôt avec la dame pétrarquiste, celle à qui le poète adresse ses sentiments d'adoration, et tantôt cette identification se dédouble. Ainsi le jeu de l'identification et du dédoublement crée une ambiguïté dans ses sonnets, une ambiguïté qui, à son tour, permet à Louise Labé d'adapter et de modifier les conventions pétrarquistes à son aise, de telle sorte que Louise Labé transforme le pétrarquisme en une expression personnelle.

Les critiques ont débattu la question de l'identité de la narratrice et de ses rapports avec l'originalité du style poétique de Louise Labé. Leurs opinions varient. Sandy Petrey dit que, dans les sonnets de Louise Labé, la narratrice ne porte jamais de nom, qu'elle est toujours le "je" dans le sonnet, et que ce "je" est la poétesse elle-même:

> We want to know about Labé herself when reading her work because the character speaking in the sonnets is an eternally

> fascinating woman, and we associate this fascination with the author.[108]

Elle remarque aussi que la question de l'identité a un rapport direct avec l'expression poétique de l'amour chez la poétesse: "The complexity of the speaker's character helps explain the impression of sincerity and emotion."[109] Andrea Chan exprime la même opinion, mais elle est un peu conservatrice en ce qui concerne la question de l'identité:

> In view of the fact that such a personal vocabulary is given to a character called 'Je', I would argue for at least a partial identification of Louise Labé with the character she creates. . . . I would suggest that the speaker in Louise Labé's poetry does indeed express the thoughts of the poet herself.[110]

Elle désapprouve l'opinion de S. Petrey en déniant qu'il y existe un rapport direct entre la question de l'identité et celle du style poétique:

> This is not to say, of course, that she experienced at the time of writing any of the feelings she describes: they are rather recollected in tranquillity, recreated at a distance; and, intellectualised simply by the effort of formulating them into poetry, they become the means of presenting her personal view of life.[111]

Il me semble que les opinions de Petrey et de Chan sur l'identité

---

108. Sandy Petrey, "The Character of the Speaker in the Poetry of Louise Labé," French Review 43 (1969-1970): 589-90.

109. Petrey 589.

110. Andrea Chan, "Petrarchism and Neoplatonism in Louise Labé's Concept of Happiness," Australian Journal of French Studies 14 (1977): 251.

111. Chan 251.

Il me semble que les opinions de Petrey et de Chan sur l'identité de la narratrice de Louise Labé sont bonnes mais incomplètes. En fait, chez Louise, l'ambiguïté n'est pas intellectuellement arrangée comme l'indique Chan. En lisant ses poèmes on voit facilement que Louise Labé, à l'encontre de la plupart des pétrarquisants de l'époque, ne considère pas la poésie comme un jeu littéraire. Il est aussi facile de constater qu'elle se soucie peu des conventions pétrarquistes. Si elle s'y intéressait sérieusement, sa poésie serait tout à fait pétrarquiste, c'est-à-dire qu'elle imiterait Pétrarque sans le modifier. Au contraire, la création poétique est justement une réexpérience de son amour. Elle revit ses joies et ses souffrances en écrivant, de sorte qu'on ne distingue plus l'illusion de la réalité, l'amant de l'amante, la narratrice de la poétesse. Et c'est justement dans cette ambivalence que la Belle Cordière dispose à son aise des thèmes et des images pétrarquistes. Cette création n'est pas le résultat d'une activité purement intellectuelle, comme le constate Chan. Elle donne plus que l'impression de sincérité et d'émotion, comme le dit Petrey. La création poétique de Louise Labé est au fond une activité de spontanéité. Un bon exemple qui illustre ce point de vue est le sonnet XIX:

Diane estant en l'espesseur d'un bois,
Apres avoir mainte beste assenee,
Prenoit le frais, de Nynfes couronnee.
J'allois resvant comme fay maintefois,
Sans y penser, quand j'ouy une vois
Qui m'apela, disant: Nynfe estonnee,
Que ne t'es tu vers Diane tourée?
Et, me voyant sans arc et sans carquois:
Qu'as tu trouvé, o compagne, en ta voye,
Qui de ton arc et flesches ait fait proye?
Je m'animay, repons je, à un passant,

Et lui getay en vain toutes mes flesches
Et l'arc apres: mais lui, les ramassant
Et les tirant, me fit cent et cent bresches.
(XIX)

Le sonnet emploie une image très répandue dans la poésie du XVIe siècle, celle de l'amant blessé par les flèches du dieu de l'amour. Lors d'une chasse avec Diane, la narratrice "je" entend la voix du dieu de l'amour qui lui demande ce qu'elle fait là toute seule et ce qu'elle a fait de ses flèches; elle lui répond qu'elle les avait tirées sans effet sur un "passant", et qu'il les avait renvoyées en la blesssant grièvement. Ici, l'amour n'est pas réciproque: elle est tombée amoureuse et en souffre tandis que l'amour n'a pas touché celui qu'elle aime. Cette simple histoire démontre deux ambivalences. Premièrement, il y a l'ambiguïté de l'illusion et de la réalité. Les trois premiers vers (1-3) se situent tout à fait sur le plan de l'illusion, comme si l'on vivait dans un conte de fée: Diane, la déesse d'amour, ayant interrompu la chasse, prend son repos au milieu d'un bois avec ses nymphes. Cependant, dans la poésie pétrarquiste comme dans celle d'autres périodes, les noms des déesses sont souvent employés d'une manière hyperbolique à la louange de la beauté des femmes. Un exemple peut être trouvé chez Scève lorsqu'il compare sa Délie à Diane.[112] Le nom de "Diane" du

---

112. Maurice Scève, Délie, CXXXI. Cité dans H. Weber, Création 173.

Delia ceinte, hault sa cotte attournée,
La trousse au col, & arc, & flesches aux mains,
Exercitant chastement la journée,
Chasse, é prent cerfz, biches, é chevreulx maintz.
Mais toy, Delie, en actes plus humains
Mieulx composée, & sans violentz dards,
Tu venes ceulx par tes chastes regardz,

premier vers du sonnet de Louise Labé nous fait donc penser qu'il y aura une comparaison entre la narratrice et la déesse. Par conséquent, nous avons le droit de croire qu'il s'agit ici peut-être de la réalité et que le nom de Diane n'est qu'une métaphore mythologique. Ce qui nous surprend, c'est que la narratrice "je", au quatrième vers, s'identifie à une des nymphes de Diane. Ainsi le lecteur se trouve devant une ambivalence de l'identité: est-ce que cette nymphe est une créature mythologique ou bien est-elle l'incarnation de la poétesse elle-même? Dans les vers qui suivent, il y a des signes qui révèlent des caractéristiques humaines de la nymphe, comme par exemple, "J'allois resvant comme fay maintefois" et sa conversation avec "un passant". Nous avons l'impression que cette nymphe est le porte-parole d'une femme et que cette femme est la poétesse elle-même. Ici, cette femme joue le rôle de la femme pétrarquiste dont la beauté est comparée à celle d'une nymphe. Pourtant, le caractère mystérieux d'"un passant" ramène le lecteur au conte de fée, comme chez Marie de France où une fée est tombée amoureuse d'un être humain. Dans ce cas-là, la nymphe serait purement mythologique. Ces doubles ambivalences mettent le lecteur à la fois sur les deux plans, fictif et réaliste. Par cette manipulation créatrice, Louise Labé rend originale l'image pétrarquiste de la belle femme comparée à une nymphe.

Pour des lecteurs déjà accoutumés aux conventions

Qui tellement de ta chasse s'ennuyent:
Qu'eulx tous estantz de toy sainctement ardz,
Te vont suyvant, ou les bestes la fuyent.

pétrarquistes, il semblerait normal que le poète soit tourmenté et implorant devant la femme impassible. IL serait étrange pour eux qu'une femme-poétesse assume la position du poète-amant et exprime comme lui ses désirs et souffrances. Pourtant, c'est ce que fait Louise Labé dans ses sonnets. Le plus souvent dans ses poèmes, c'est elle, l'amante, qui soupire. Dans certains sonnets, elle décrit aussi, d'une façon rétrospective, son sentiment d'être la dame pétrarquiste, jouant ainsi la "double position as petrarchistic lady and lover," comme le démontre G. Jondorf dans son article sur Louise Labé et Pernette du Guillet[113]:

> Las! que me sert que si parfaitement
> Louas jadis et ma tresse dorée,
> Et de mes yeus la beauté comparee
> A deux Soleils, dont l'Amour finement
> Tira les trets, causez de ton tourment?
> Où estes vous, pleurs de peu de duree?
> Et Mort par qui devoit estre honoree
> Ta ferme amour et iteré serment?
> Donques c'était le but de ta malice
> De m'asservir sous ombre de service?
> Pardonne moy, Ami, à cette fois,
> Estant outree et de despit et d'ire:
> Mais je m'assure, quelque part que tu sois,
> Qu'autant que moy tu soufres de martire.
> (XXIII)

Dans le huitain de ce sonnet, la femme est décrite à la manière pétrarquiste: les cheveux dorés ("tresse doree") et les yeux comparés "à deux Soleils". La description de l'amant est aussi faite en termes pétrarquistes: l'amour est né de sa contemplation de la beauté "louas jadis . . ."; il est doux et amer: "l'Amour finement tira les trets, causez de ton tourment";

---

113. Gillian Jondorf, "Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé," Modern Languages Review 71 (1976): 766-78.

l'amour demande le sacrifice des "pleurs" de l'amant et sa mort au sens figuré, son "ferme amour et iteré serment", son "service" et son "martyre". Cependant, en accordant sa faveur à l'amant, la narratrice cesse d'être la femme pétrarquiste qui est, selon la convention, froide et silencieuse comme une statue de marbre. Abandonnée, elle accuse l'indifférence de l'amant tout en implorant son retour. Cette antithèse de l'accusation et de l'espérance constitue une sorte d'amour amer-doux pétrarquiste. C'est maintenant le tour de la narratrice d'assumer le rôle de l'amant pétrarquiste et le mot "martire" du dernier vers implique bien son destin. Le dernier vers montre d'abord l'intensité du sentiment de la narratrice: poussée par la passion amoureuse, la narratrice souhaite, sans le dire ouvertement, que son service constant ramène l'amant éloigné. C'est ici qu'on voit le plus le caractère pétrarquiste de la narratrice. Le dernier vers révèle aussi l'illusion de la narratrice: elle s'imagine encore qu'elle est la dame adorée de l'amant ("Mais je m'assure, quelque part que tu sois / Qu'autant que moy tu soufres de martire.") Ce double caractère répond bien à la double position de la narratrice. Il semble qu'aucun poète avant Louise Labé n'a accordé à la femme ce rôle de l'amant-martyre traditionnellement masculin du pétrarquisme. En donnant la parole à la femme aimée, notre poétesse concrétise le sentiment de la dame qui reste toujours muette et mystérieuse sous la plume des pétrarquistes. En même temps, lorsque la dame de la poésie de Louise prend la place de l'amant-martyr de Pétrarque, l'amour de la femme est présenté comme étant plus franc, constant et émouvant, moins

systématisé et stéreotypé que celui des poètes-amants collègues de Louise.

La naissance de l'amour

Dans tous les sonnets pétrarquistes, l'amour naît de l'éclat du regard de la dame, surprend l'amant et le blesse au coeur. La beauté des yeux de la belle, perçue par l'oeil de son amant, entre dans son coeur et le paralyse. On trouve déjà chez Ficin la description de la puissance des yeux.[114] Pétrarque et ses disciples élaborent à leur tour des images plus concrètes pour illustrer la blessure infligée par les yeux, dont les plus répandues sont celles du chevreuil blessé et de l'oiseau pris au piège. Louise Labé n'a pas utilisé de telles images dans ses sonnets. Ce qu'elle accepte des pétrarquistes, c'est la psychologie de cette blessure: la puissance des yeux qui rendent captif, qui engendrent la plaie incurable et l'obsession subtile du doux mal de l'amant pétrarquiste. Dans le sonnet VI, la narratrice s'interroge sur la manière dont elle pourra regagner le coeur de l'amant. Les yeux sont invoqués comme les armes les plus efficaces et l'antithèse du dernier vers renforce cette idée:

> Tant emploiray de mes yeus le pouvoir,
> Pour dessus lui plus de credit avoir,
> Qu'en peu de temps feray grande conqueste.
> (VI, 12-14)

La même idée réapparaît dans le sonnet XI:

> O dous regars, o yeus pleins de beauté,

---

114. Festugière 30-37.

Petis jardins, pleins de fleurs amoureuses
Où sont d'Amour les flesches dangereuses,
Tant à vous voir mon oeil s'est arresté!

O coeur felon, o rude cruauté,
Tant tu me tiens de façons rigoureuses,
Tant j'ay coulé de larmes langoureuses,
Sentant l'ardeur de mon coeur tourmenté!

Doncques, mes yeus, tant de plaisir avez,
Tant de bon tours par ses yeus recevez:
Mais toy, mon coeur, plus les vois s'y complaire.

Plus tu languiz, plus en as de soucis,
Or devinez si je suis aise aussi,
Sentant mon oeil estre à mon coeur contraire.
(XI)

Dès le premier quatrain, on reconnaît l'image pétrarquiste du véhicule des yeux. Les signes d'amour émanés des yeux de l'amant ("o yeus pleins de beauté"), capturés par les yeux de la narratrice ("tant à vous voir mon oeil s'est arresté!"), entrent finalement dans le coeur de celle-ci et lui mettent le coeur en feu. Cette circulation des regards est répétée au début du premier tercet. La répétition de cette image évoque avec finesse un sentiment mixte de curiosité, de plaisir et de crainte qui agite la narratrice en face de l'amour. Le deuxième quatrain réussit à révéler davantage la profondeur et la pénétration du regard: le regard de l'amant réduit l'amante à un état de désespoir. L'antithèse entre la cruauté, la froideur de l'amant (v. 5-6), et le soupir, les larmes de la narratrice (v. 7-8), indique bien qu'il y a un bouleversement intérieur, touchant au plus profond de la narratrice. Cette sensation intérieure est renforcée encore plus par l'image pétrarquiste du combat des flammes et des larmes du vers 14. Endurant un combat entre le plaisir des yeux et la souffrance du coeur, la narratrice décide

de vivre cette contradiction. Sans doute s'agit-il ici de la psychologie pétrarquiste. Cependant, le mouvement des actions, la répétition de l'exclamation "o", l'absence des mots abstraits et surtout la méthode narrative dont la narratrice se sert pour se plaindre du traitement qu'elle subit entre les mains de son amant nous communiquent bien la sensation physique. La coexistence de la sensualité et de l'affectivité dans ce poème empêche que la narratrice devienne un parfait amant pétrarquiste, qui après être blessé par les flèches de Cupidon, se replie sur lui-même et transforme l'amour en une affaire purement intellectuelle.

Louise Labé obtient ainsi un effet différent de tous les sonnets pétrarquistes dont elle s'inspire (la plupart ne sont que de purs gémissements au sujet de la blessure d'amour où les poètes savourent la douceur du regard et la puissance de l'amour peut apaiser la douleur en séparant l'esprit du corps sans pourtant causer la mort du poète-amant). Elle unit ici cette grande contradiction de l'oeil et du coeur, des flammes et des larmes, de la sensualité et de l'affectivité tout en employant des images pétrarquistes. Elle fait ressortir ainsi l'essence même de l'amour.

La lumière et les ténèbres

S'inspirant du néoplatonisme qui traite la beauté de l'aimée comme une source de lumière spirituelle qui purifie le désir charnel de l'amant, les pétrarquistes cherchent à tirer des effets de l'apparition ou de la disparition de l'aimée, de la comparaison entre elle et le lever ou le coucher du soleil, les

étoiles et l'éclair qui éblouit. Les plus néoplatoniciens d'entre eux voient dans ces jeux de lumière et d'ombre un symbole du combat entre l'esprit et la matière. Louise Labé adopte l'image du soleil pour décrire le bien-aimé. De telles descriptions se trouvent, par exemple, dans le sonnet VI ("Deus ou trois fois bienheureus le retour / De ce cler Astre . . .") et dans le sonnet XXIII ("Et de mes yeus la beauté comparee / A deus Soleils . . . .") Elle ne s'intéresse presque pas au combat de l'esprit et de la matière, n'essaie jamais de remonter les rayons de lumière vers la pureté divine. Mais la valeur symbolique de l'ombre et de la lumière lui permet d'exprimer, sous forme d'images, ses aspirations affectives:

> Pour le retour du Soleil honorer,
> Le Zephir, l'air serein lui appareil:
> Et du sommeil l'eau et la terre esveille,
> Qui les gardoit l'une de murmurer,
>
> En dous coulant, l'autre de se parer
> De maintes fleur de couleur nompareille.
> Ja les oiseaus es arbres font merveille,
> Et aus passans font l'ennui moderer:
>
> Les Nynfes ja en mile jeus s'esbatent
> Au cler de Lune, et dansans l'herbe abatent:
> Veus tu Zephir de ton heur me donner,
>
> Et que par toy toute me renouvelle?
> Fay mon Soleil devers moy retourner,
> Et tu verras s'il ne me rend plus belle.
> (XV)

Contemplant la renaissance de la nature à l'apparition du soleil, la narratrice prie le Zéphir de lui ramener son "Soleil", métaphore de l'amant. Pour renforcer le rôle du Soleil-amant, Louise Labé consacre le huitain à la description de l'effet sur la nature du vent doux du printemps qui annonce et accompagne le

retour du soleil: le soleil représente donc la renaissance et l'harmonie. Cette image de lumière claire et bienfaisante est renvoyée dans les derniers vers, comme un effet de miroir, pour nous donner l'image du bien-aimé, "mon Soleil". Aux yeux de la narratrice, son amant est aussi capable de lui rendre la beauté et la jeunesse, une image qui est comparable à l'image néoplatonicienne du phénix qui renaît de ses cendre chaque jour dès le lever du soleil. Cependant, dans ce poème, la lumière extérieure s'oppose aux ténèbres intérieures dont la présence s'affirme implicitement. En contraste avec la clarité qui éblouit, l'amoureuse insatisfaite s'absorbe dans une sombre attente impatiente, son désir désespérant de retrouver l'amour. Ici l'amour se présente d'une manière plus physique que spirituelle car le mot "belle" du dernier vers évoque la beauté physique de la femme dans les sonnets pétrarquistes. En plus, dans le pétrarquisme l'ombre signifie justement tout désir physique dans l'amour. Par contre, dans ce poème, on trouve une image de la lumière et une image implicite de l'ombre. Il y a déjà des signes de cette image dans les vers précédents. Par exemple, le "sommeil" du vers 3 a une connotation nocturne et ténébreuse; "l'ennui" au vers 8 est souvent employé pour désigner le tourment intérieur. Ces signes impliquent, comme par un effet de miroir, le combat de la lumière et de l'ombre qu'endure la narratrice dans les vers 11-14. Toutefois, chez les pétrarquistes néoplatoniciens, le désir physique qui ronge le poète doit être purifié par l'esprit lumineux qui transforme l'amour physique en amour spirituel et qui élève l'amant à une vie supérieure. Sans

doute, le soleil du sonnet XV est un symbole de l'Espérance dont on trouve l'expression surtout dans le vers 12. Cependant, loin de sublimer le désir physique, Louise lui garantit la possibilité de s'épanouir. Ainsi Louise Labé se détache de la voie traditionnelle du pétrarquisme.

Un autre sonnet qui illustre plus explicitement le combat de la lumière et de l'ombre est le sonnet V:

> Clere Venus, qui erres par les Cieus,
> Entens ma voix qui en pleins chantera,
> Tant que ta face au haut du Ciel luira,
> Son long travail et souci ennuieus.
>
> Mon oeil veillant s'atendrira bien mieus,
> Et plus de pleurs te voyant guettera.
> Mieus mon lit mol de larmes baignera,
> De ses travaus voyant témoins tes yeus.
>
> Donq des humains sont les lassaez esprits
> De dous repos et de sommeil espris.
> J'endure mal tant que le Soleil lui:
>
> Et quand je suis quasi toute cassee,
> Et que me suis mise en mon lit lassee,
> Crier me faut mon mal toute la nuit.
> (V)

L'idée de ce sonnet est que la narratrice prie Venus d'être le témoin de sa douleur qui s'associe au jour et au soleil luisant. Le combat de la lumière et de l'ombre est plus intensifié dans ce sonnet que dans le précédent. Dès le premier quatrain, la narratrice introduit un contraste typiquement pétrarquiste: la lumière extérieure de "Clere Venus" dont la face luit au ciel (Venus jouit de la double identité de divinité et d'Etoile du ciel) s'oppose aux ténèbres intérieures de l'amoureuse. L'état ténébreux de la narratrice est rendu plus évident lorsque la narratrice confie à la Beauté divine comment

elle passera la nuit en pleurant et en inondant de larmes son lit. Il s'agit sans doute de l'insatisfaction du désir physique puisque le language du dernier tercet est extrêmement physique. Plus loin, la narratrice déclare ouvertement qu'elle ne peut pas endurer la lumière ("J'endure mal tant que le Soleil luit"). Ici le "Soleil" a double sens. Il indique d'abord le "jour", le contraire de la nuit que mentionne Labé dans son sonnet; il s'identifie aussi à l'amant dont la narratrice est éprise. Dans ce dernier cas, la métaphore du soleil identifie la présence de l'amant avec la lumière du jour et, en même temps, l'ardeur de l'amour avec la chaleur du soleil. La distance entre la lumière et les ténèbres, le jour et la nuit, l'ardeur et l'indifférence manifestée dans ces vers devient trop grande pour permettre que les pôles soient réconciliables. La narratrice préfère donc la nuit qui lui permet de s'éloigner de la lumière. Pourtant, ce n'est pas la nuit qui lui donnera la chance de calmer ses souffrances comme c'est le cas pour les gens ordinaires (v. 10). Au contraire, la nuit ne fait que permettre à la narratrice d'exprimer ses ennuis sans pourtant lui apporter de répit. Le conflit, le combat, ne prendra pas fin. Le dernier vers marque en effet une retraite ou une descente intérieure, dans laquelle elle se replie au plus profond d'elle-même pour exprimer ses douleurs.

Ces deux sonnets nous révèlent un point commun: le contraste lumière / ténèbres exprime la nature contradictoire de l'amour, ses joies et ses souffrances, ses rapports avec la vie intérieure et avec la vie physique. En s'appuyant sur cette tradition de l'antithèse pétrarquiste et néoplatonicienne, Louise Labé déploie

son talent de femme-poète et évoque la rare densité de l'ardeur de l'amour, surtout de l'amour physique.

La bataille des sentiments

Dans les sonnets pétrarquistes, la bataille des sentiments est exprimée à l'aide d'une série d'antithèses très sophistiquées: le contraste entre la mort et la vie, la haine et l'amour, l'absence et la présence, l'espoir et le désespoir, la joie et la souffrance. Louise Labé adopte ces antithèses pour exprimer la sensation des contraires. Dorothy O'Connor remarque que c'est dans l'emploi des antithèses que Louise Labé risque le plus de devenir pétrarquiste conventionnel.[115] Elle montre que le sonnet VIII:

> Je vis, je meurs: je me brule et me noye.
> J'ay chaut estreme en endurant froidure:
> La vie m'est et trop molle et trop dure.
> J'ay grans ennuis entremeslez de joye:
>
> Tout à un coup je ris et je larmoye,
> Et en plaisir, maint grief tourment j'endure:
> Mon bien s'en va, et à jamais il dure:
> Tout en un coup je seiche et je verdoye.
>
> Ainsi Amour inconstamment me meine:
> Et quand je pense avoir plus de douleur,
> Sans y penser je me treuve hors de peine.
>
> Puis quand je croy ma joye estre certeine,
> Et estre au haut de mon desiré heur,
> Il me remet en mon premier malheur.
> (VIII)

trouve son modèle dans le sonnet 104 des Canzoniere de Pétrarque:

> Pace non trovo, e non ho da far guerra;
> E temo, e spero; ed ardo, e son un ghiaccio;
> E volo sopra'l cielo, et giaccio in terra;

---

115. O'Connor 149.

E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.
Tal m'ha in prigion, che non m'apre ne serra;
Ne per suo mi riten, ne scioglie il lanccio;
Et non m'ancide Amor, e non mi sferra;
Nè mi vuol vivo nè mi trae d'impaccio;
Veggio senz'occhi, o non ho lingua e grido;
E bramo di perir, e cheggio aita;
Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui:
Pascomi di dolor, piangendo rido;
Egualmente mi spiace morte e vita:
In questo stato son, Donna, per vui.

Dans le sonnet VIII, les huit premiers vers sentent l'artifice. Louise Labé hérite de Pétrarque à peu près toute cette cascade d'antithèses. Comme lui, elle s'exprime en termes de la contradiction du chaud et du froid:

. . . je me brule et me noye.
J'ay chaut extreme et en endurant froidure:
(VIII, 1-2)

L'antithèse des larmes et du désir revient dans les sonnets II et III:

O chaus soupirs, O larmes espandues, (II, 2)

Il y a aussi la contradiction de l'absence et de la présence de l'aimé:

Mon bien s'en va, et à jamais il dure: (VIII, 7)

O noires nuits vainement atendues,
O jours luisans vainement retournez:
(II, 3-4)

Ici le thème antithétique de l'absence et de la présence n'a rien d'extraordinaire en lui-même, car la narratrice nous communique en termes concrets ses émotions en tant qu'amante isolée. Pourtant, à l'encontre de Pétrarque, pour qui l'antithèse de la présence et de l'absence de l'aimée n'est qu'une expression de sa contradiction intérieure, Louise Labé fait de cette contradiction

une leçon dialectique. La liaison de l'espace et du temps ("Mon bien s'en va, et à jamais il dure") justifie cette unité d'absence-présence. L'être aimé occupe tous les moments de la vie de la narratrice où qu'il soit.

On trouve aussi des antithèses du désir et du désespoir,

> O tristes pleins, O desirs obstinez, (II, 5)
>
> O longs desirs, ô esperances vaines, (III, 1)

aussi bien que celle du plaisir et de la peine,

> J'ay grans ennuis entremeslez de joye:
> Tout à coup je ris et je larmoye,
> Et en plaisir, maint greif tourment j'endure:
> (VIII, 4-6)

et encore celle de la vie et de la mort:

> Je vis, je meurs: (VIII, 1)

Louise sait bien utiliser des images hyperboliques pour renforcer la sensation de la contradiction. Si l'image de la "rivière" ou des "sources et fontaines" dans le sonnet III ("A engendrer de moy maintes rivieres / Dont mes deus yeus sont sources et fontaines") est une imitation assez courante du pétrarquisme, celle de la brûlure et de la noyade ("je me brule et me noye") du sonnet VIII est certainement une innovation personnelle. Elle nous montre l'aspect le plus nu et le plus violent du désespoir en amour, celui d'une fatalité irrémédiable.

Si d'autres poètes ont introduit dans la poésie française l'expression de la contradiction, Louise Labé a certainement le mérite d'en avoir découvert la vérité. La fatalité de l'amour est justement la vérité que la narratrice essaie de nous communiquer dans un langage simple mais poétique:

Ainsi Amour inconstamment me meine:
Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me treuve hors de peine.

Puis quand je croy ma joye estre certeine,
Et estre au haut de mon desiré heur,
Il me remet en mon premier malheur.
(VIII 9-14)

C'est la fatalité de l'amour qui cause cette lutte sentimentale et c'est encore elle qui rend cette bataille si intense, violente et sensuelle. En effet, Louise Labé n'a fait que répéter dans un vocabulaire plus concret ce qu'elle a déjà systématisé dans son Débat de la Folie et de l'Amour. Par la bouche de Mercure, la poétesse nous révèle que presque tous les effets de l'amour ne proviennent que de Folie parce que c'est elle qui pousse l'homme à commettre, comme fatalement, mille choses extravagantes:

> Avoir le coeur separé de soymesme, estre meintenant en paix, ores en guerre, ores en treves; courir et cacher sa douleur: changer visage mile fois le jour: sentir le sang qui lui rougit la face, y montant: puis soudein s'enfuit, la laissant palle, ainsi que honte esperance ou peur, nous gouuernet: chercher ce qui nous tourmente, feignant le fuir. Et neanmoins avoir creinte de le trouuer: n'auoir qu'un petit ris entre mile soupirs: se tromper de soymesme: bruler de loin, geler de pres: un parler interrompu: un silence venant tout-à-coup.
> (Débat de Folie et d'Amour, Discours V, 86-87)

Ce caractère incontrôlable et fatal de l'amour est la philosophie de Louise Labé par rapport à la contradiction perpétuelle des sentiments.

Ainsi, tout en adoptant les antithèses de la poésie pétrarquiste, Louise Labé leur confère un sens plus profond et plus personnel. En même temps, grâce à la puissance expressive des images hyperboliques, elle donne à ces clichés pétrarquistes

une note moderne et émotive.

L'image du feu, de l'eau et de la tempête

Louise Labé s'inspire largement de la tradition pétrarquiste dans son emploi d'images. Les pétrarquistes italiens à la fin du XVe siècle et leur successeurs français du XVIe siècle veulent rendre l'expression de l'amour plus émotive par l'emploi d'images telles que celles du feu et de l'eau. De plus, ils insistent sur les conséquences extrêmes de la matérialisation de ces images: la flamme qui brûle le coeur le réduit en cendres, les larmes coulent en ruisseau, les soupirs s'élèvent comme un vent de tempête. Toutefois, ces images ne fonctionnent que comme un jeu intellectuel chez la plupart des pétrarquistes: pour eux, il s'agit surtout de faire entrer de telles images dans les confins du sonnet et de rivaliser avec d'autres poètes pétrarquistes dans l'ingéniosité de leur emploi. Louise Labé n'hésite pas à introduire ces mêmes images dans ses sonnets. Cependant, chez elle, l'image elle-même ne fait plus partie d'un jeu intellectuel: elle est l'expresssion d'une expérience personnelle.

Comme chez les pétrarquistes de son époque, pour Louise Labé, le feu symbolise l'ardeur de la passion amoureuse. Louise emploie dans huit de ses sonnets l'image du feu: "Tant de flambeaus pour ardre une femelle! / De toy me plein, que tant de feus portant, / N'en est sur toy vole quelque estincelle" (II, 11-14); "Premierement de son feu ma poitrine, / Toujours brulay de sa fureur divine" (IV, 2-3); "Je me brule, je me noye" (VIII,

1); "De mon coeur doucement t'enflamer" (X, 14); "Et defiant de mon feu peu hatif, / Tu as ta flame en quelque eau arrosee" (XVI, 10, 13); "Je t'en rendray quatre [baisers] plus chaus que braise" (XVIII, 4); "Si j'ay senti mile torches ardentes" (XXIV, 2). Chez elle, le feu a une forte connotation sensuelle. Pour renforcer la sensation physique, elle se sert d'images du feu qui sont concrètes comme, par exemple, les "mile torches ardentes" du sonnet XXIV et "tant de flambeaus pour ardre une femmelle" du sonnet I, plutôt que d'images abstraites. De plus, elle sait bien utiliser le nombre comme adjectif intensif du nom aussi bien que le comparatif dans l'enrichissement de la sensation physique. On voit dans ces vers qu'un simple nombre placé devant le nom du feu comme l'adjectif numéral "mile" et le déterminant indéfini numéral "tant de" contribuent beaucoup à créer cette ambiance intense d'ardeur sensuelle. Cependant, le meilleur exemple qui illustre cet emploi d'une image concrète du feu se trouve dans le sonnet X:

> Baise m'encor, rebaise moy et baise:
> Donne m'en un de tes plus savoureus,
> Donne m'en un de tes plus amoureus:
> Je t'en rendray quatre plus chaus que braise.
> (XVIII, 1-4)

Bienque le baiser soit le symbole de l'union des âmes chez les néoplatoniciens, la sensualité du baiser ici est indéniable. L'accumulation de baisers dans le premier vers nous entraîne déjà dans une émotion charnelle extrême. La structure parallèle des vers 2 et 3 augmente encore cette sensation. L'image du feu avec son adjectif nominatif et le comparatif "plus ... que" du vers 4 amène cette sensation à son point culminant. Sans tout cela, le

thème du baiser serait très banal. L'originalité de Louise Labé ici est de rendre ce thème, employé depuis l'Antiquité et repris par les poètes du XVIe siècle, plus émotionnel certes, mais artistique aussi.

Louise Labé associe aussi l'image du feu à la description de l'image de l'amant. Dans la poésie pétrarquiste, l'apparence de la bien-aimée est souvent comparée au "soleil". Il est rare de comparer l'image de l'amant au feu. Il faut donc considérer cette image comme une création de Louise Labé. Dans le sonnet II, la narratrice parle ainsi de son amant:

> O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits:
> O lut pleintif, viole, archet et vois:
> Tant de flambeaus pour ardre une femmelle."
> (II, 9-11)

Ici, les "flambeaus" sont l'image condensée de l'amant dont les qualités sont énumérées dans les vers précédents. Les aspects physiques de l'amant se métamorphosent en image du feu aux yeux de la narratrice. Pour faire ressortir cet aspect physique et pour le rendre plus visuel, elle recourt au pluriel et crée une matérialisation de l'image du feu, car si le flambeau était au singulier, l'image de l'amant resterait une abstraction qui ne produirait pas un tel écho sensationnel.

Louise Labé lie implicitement l'image du feu à de grandes figures mythologiques: Prométhée, la Salamandre et le Phénix. Le mythe de Prométhée, voleur de feu, jouit d'une grande popularité au XVIe siècle. Marcile Ficin l'avait décrit comme le symbole du "perpétuel combat de la connaissance", mais, plus populairement, "le mythe de Promethee implique à la fois la hantise de

possession d'un bien hautement convoité, la perspective douloureuse du châtiment et la notion d'un désir inassouvi de connaissance."[116] Chez Louise Labé, le mythe de Prométhée est retraduit en esprit de défi en face des difficultés et en détermination de conquête:[117]

> Depuis qu'Amour cruel empoisonna
> Premierement de son feu ma poitrine,
> Toujours brulay de sa fureur divine,
> Qui un seul jour mon coeur n'abandonna.
>
> Quelque travail, dont assez me donna,
> Quelque menasse et procheine ruine:
> Quelque penser de mort qui tout termine,
> De rien mon coeur ardent ne s'etonna.
> (IV, 1-8)

L'esprit de conquête peut se traduire aussi par l'image implicite de la Salamadre que la légende fait vivre au milieu du feu:

> Tant plus qu'Amour nous vient fort assaillir,
> Plus il nous fait nos forces recueillir,
> Et toujours frais en ses combats fait estre:
> (IV, 9-11)

Parfois, la narratrice exprime, mais indirectement, son souhait de revivre l'amour perdu comme un phénix qui, dans la mythologie égyptienne, mourait chaque jour au crépuscule et renaissait chaque matin dès l'aurore pour s'envoler sur les

---

116. Ardouin 141.

117. La même idée s'est exprimée dans Le Débat de la Folie et de l'Amour: "Combien estimez-vous que Promethee soit-t-il loué là-bas pour l'usage du feu qu'il inventa? Il le vous déroba et encourut votre indignacion. Estoit-ce qu'il vous voulust offenser? Je croy que non: mais l'amour qu'il portoit à l'homme. . . ." (Discours V, p. 50)

premières eaux ensoleillées:[118]

> Veus tu Zephir de ton heur me donner,
> Et que par toy toute me renouvelle?
> Fay mon Soleil devers moy retourner,
> Et tu verras s'il ne me rend plus belle.
> (XV)

L'image du phénix est très souvent utilisée de façon explicite par les néoplatonistes. Ils en font le symbole de la résurrection spirituelle de l'amant après une lutte du corps et de l'esprit. Il semble que cet élan vers la beauté divine n'existe pas dans ce sonnet de Louise. Pourtant, il faut reconnaître aussi que ce sonnet est moins sensuel comparé à ses autres sonnets. En effet, la voix de l'âme s'y fait entendre, mais en sourdine.

Les exemples donnés ci-dessus nous indiquent que dans l'emploi de l'image du feu, Louise Labé garde sa distance de la tradition pétrarquiste. Elle ne suit pas machinalement la routine de l'amant réduit en cendres par le feu et renaissant après un combat de l'esprit et du corps. Plutôt, elle associe l'image du feu à divers thèmes et insiste sur l'aspect concret de cette image.

Contre l'ardeur du feu, il y a la froideur de l'eau et les deux images s'associent souvent aux yeux du couple. Chez Louise Labé, les larmes de la souffrance sont souvent accompagnées de

---

118. On trouve la même idée dans l'Elégie II:
> Ainsi, ami, ton absence lointeine
> Depuis deux mois me tient en cette peine,
> Ne vivant pas, mais mourant d'un amour
> Lequel m'occit dix mille fois le jour.
> Reviens donc tot si tu as quelque envie
> De me revoir encor un coup en vie.
> (Elégie II, 89-94)

l'image hyperbolique de la "rivière", des "sources" et de la "fontaine":

> O long desirs, ô esperances vaines,
> Tristes soupirs et larmes coutumières
> A engendrer de moy maintes rivieres,
> Dont mes deus yeus sont sources et fontaines:
> (III, 1-4)

Généralement, les pétrarquistes mettent l'image de la "fontaine", des "sources" et de la "rivière" en contraste avec l'image du feu pour faire ressortir l'intensité de la souffrance amoureuse. Cette tradition se décèle ici lorsque ces images sont employées pour intensifier la souffrance de la narratrice. Cependant, Louise Labé ne s'arrête pas là. L'image suggère ici, en plus de l'intensité, une durée et un prolongement de la souffrance: les larmes de l'amante, comme les eaux de la rivière, des sources et de la fontaine, n'arrêtent jamais de couler. Cette idée est mise en évidence par le mot "coutumières", par la répétition de l'apostrophe "o" (qui prolonge l'émotion aussi bien que le son) et par la longue syllabe du dernier mot de chaque vers (qui crée l'effet de l'écoulement de l'eau aussi bien que celui du prolongement du temps). Ainsi, Louise Labé ajoute une note personnelle à l'emploi de cette image traditionnelle.

Dans un autre sonnet, elle exprime sa croyance que cette souffrance infinie est quelque chose de prédestiné. Dans la poésie pétrarquiste, la rencontre des amants est présentée comme étant fatale; et, dans le huitain de son sonnet XX, Louise conserve cette convention littéraire tout en soulignant que c'était le destin, plutôt que sa propre motivation, qui l'avait menée dans cette histoire d'amour. En ce faisant, elle crée

cependant une opposition entre sa personne et le destin. Allant encore plus loin que les pétrarquistes, elle suggère que l'amour fatal est destiné à l'échec et que la lutte pour un amour idéal est vaine et inutile. Le malheur et la souffrance ne peuvent pas être évités. Elle compare l'expérience de poursuivre cet amour idéal à un voyage au milieu de tempêtes violentes où l'on ne peut que se laisser emporter par les flots:

> Presit me fut, que devoit fermement
> Un jour aymer celui dont la figure
> Me fut descrite: et sans autre peinture
> Le reconnu quand vy premierement:
>
> Puis le voyant aymer fatalement,
> Pitié je pris de sa triste aventure:
> Et tellement je forcay ma nature,
> Qu'autant que lui aymay ardentement.
>
> Qui n'ust pensé qu'en faveur devoit croitre
> Ce que le Ciel et destins firent naitre?
> Mais quand je voy si nubileus aprets,
>
> Vents si cruels et tant horrible orage:
> Je croy qu'estoient les infernaus arrets,
> Qui de si loin m'ourdissoient ce naufrage.
> (XX)

L'image d'un voyage dans une tempête est très souvent employée par Pétrarque et par ses imitateurs qui la traitent à la manière d'une allégorie médiévale.[119] Ici, l'amant se métamorphose en barque et voyage sur la mer d'Amour. Il doit subir des épreuves rigoureuses avant de trouver le port de l'Espoir. Louise Labé supprime presque totalement l'intermédiaire

---

119. Voir Pétrarque, Rime, Trionfi e Poesie latine, ed. F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno (Milan-Naples: La Letteratura Italiana: Storia e Testi 6, 1951) sonnet CLVI: "Passa la nava mia colma d'oblio . . . Tal ch'i'ncomincio a disparar del porte." D'autres exemples peuvent être trouvés chez Serafino Aguilano, Arioste, Sannazar, Scève (Délie, sonnet CCCXCIII). Cité dans H. Weber, Création 189.

de la barque (qui n'est évoqué que par le mot "naufrage" à la fin) et élimine complètement l'idée du port. Elle associe étroitement l'image de la tempête au thème du destin, mais, à la différence de ses prédécesseurs, l'amant chez Louise n'a pas d'espoir. Noyé et emporté à la dérive, il ne sortira jamais de la tempête. Louise traite cette fin tragique comme une ironie du destin: la narratrice pensait faire ce que le destin lui demandait de faire (v.9-10), cependant, à la dernière minute, le destin lui a joué un mauvais tour. Qu'y a-t-il de plus tragique au monde que d'être en conflit avec notre destin? L'image des "vents cruels et orage horrible" avec ses "nubileus aprets" et des "infernaus arrets" d'un destin tout puissant et indifférent (tous au pluriel), qui s'érigent en ennemis contre un être humain isolé et faible, rend le contraste entre le Ciel et l'homme plus visuel et l'ironie d'autant plus cruelle.

L'invocation à la nature

L'appel à la sympathie de la nature est un thème ancien. La poésie bucolique latine, imitée par les poètes alexandrins, contient déjà des appels et des prières à la nature tout entière ou à des éléments de la nature, arbre ou fleuve par exemple.[120] Pétrarque transforme ce thème en lui donnant un sentiment nouveau: la nature devient maintenant amicale et compréhensive,

---

120. Par exemple, Properce, Elégie, I, XVIII. L'amant désolé demande un témoignage à la nature:

Vos eritis testes, si quos habet amores,
Fagus et Arcadio pinus amica deo.
A! quotiens teneras resonant mea verba sub umbras...

Cité dans Gisèle Mathieu-Castellani 65.

complice du désir et méssagère du poète. Dans sa poésie, Pétrarque fait appel à la nature, souvent à de vrais paysages géographiques, pour transmettre ses sentiments à Laure. Par exemple, il demande au Rhône de baiser les pieds et la main blanche de Laure.[121] Louise Labé ne fait pas appel directement à la nature et il n'existe qu'un sonnet qui traite le thème pré-romantique de l'évasion dans la nature:

> Je fuis la vile, et temples, et tous les lieus,
> Esquels prenant plaisir à t'ouir pleindre,
> Tu peus, et non sans force, me contreindre
> De te donner ce qu'estimois le mieus.
>
> Masques, tournois, jeus me sont ennuieus,
> Et rien sans toy de beau ne me puis peindre:
> Tant que tachant à ce desir esteindre,
> Et un nouvel obget faire à mes yeus,
>
> Et des pensers amoureus me distraire,
> Des bois espais sui le plus solitaire:
> Mais j'aperçoy, ayant erré maint tour,
>
> Que si je veus de toy estre delivre,
> Il me convient hors de moymesme vivre,
> Ou fais encor que loin sois en sejour.
> (XVII)

S. Koczorowski indique que ce sonnet est un emprunt direct du sonnet 28 de Pétrarque.[122] Ce sonnet traite un sujet très

---

121. Pétrarque, CCVIII:
Rapido fiume, che d'alpestra vena
rodendo interno, ...
.....
Basciale 'l piede, o la man bella e bianca
dille; e'l basciar sie'n vece di parole:
-- Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca. --
Cité dans H. Weber, Création 198.

122. S. Koczorowski, 52. Pétrarque, XXVIII:
Solo e pensoso i più deserti campi
Vo misurando i passi tardi e lenti;
E gli occhi porto per fuggir intenti
Dove vestigio uman la rena stampi
Altro schermo non trovo che mi scampi

singulier chez Louise Labé: le désir de contrôler sa passion pour ne pas se rendre trop vite. La narratrice essaie de fuir la ville et ses activités mondaines pour refroidir sa passion au sein de la nature. Pourtant, cette retraite dans la nature ne lui produit pas l'effet souhaité. A la fin du sonnet, elle se rend compte qu'elle ne peut pas se trancher de sa passion à moins qu'elle change sa personnalité ("Il me convient hors de moymesme vivre") ou qu'elle vive dans un endroit lointain (("Ou fais encor que loin sois en sejour"). La nature ici signifie donc un lieu de refuge. La narratrice cherche non pas la sympathie, mais l'isolement au sein de la nature.

Dans quelle mesure Louise Labé est-elle l'élève de Pétrarque? Les analyses ci-dessus montrent que Louise Labé suit Pétrarque dans les aspects suivants de sa poésie: d'abord, elle doit à Pétrarque le concept d'un amour réaliste et profond. Pétrarque est le premier poète humaniste à libérer la poésie de la domination religieuse de son époque. L'aspiration humaine de sa poésie se trouve dans les sonnets de Louise Labé, qui arrive à exclure complètement le sentiment religieux de son univers poétique. Au lieu de chanter l'amour de Dieu, elle adresse son affection et ses sentiments à son bien-aimé à l'aide des

---

Dal manifesto accorger delle genti:
Perchè negli atti d'allegrezza avvampi:
Si, ch'io mi credo omai, che monti e piagge,
E fiumi, e selve sappian di che tempre
Sia la mia vita; ch'e celata altrui.
Ma pur si aspre vie, nè si selvagge
Cercar non so, ch'Amor non venga sempre
Ragionando con meco, ed io con lui.

expressions poétiques que Pétrarque lui a léguées. Les thèmes, les images et les antithèses discutés ci-dessus constituent l'autre partie de son héritage pétrarquiste. Louise imite son maître le plus souvent en empruntant certaines de ses expressions poétiques. Cependant, elle se garde d'imiter en entier des sonnets de Pétrarque comme le font de nombreux pétrarquistes de la même époque (sauf dans le cas des sonnets VIII et XVII).

Tout en pétrarquisant, Louise Labé dépasse son maître dans une certaine mesure. Elle va plus loin dans son concept réaliste de l'amour. Non seulement sa poésie est exempte de toute pensée religieuse, mais aussi elle est imbue d'une extrême sensualité. Par conséquent, son amour humain semble plus vrai par rapport à celui de Pétrarque. De plus, elle fait des changements dans les expressions poétiques qu'elle emprunte à Pétrarque. Par exemple, dans le passage traitant de la métaphore du feu, on voit que Louise donne à cette image plus d'envergure: elle l'emploie de façon plus ample (huit sonnets contiennent l'image du feu), de façon plus variée (le feu réel, le feu figuré, le feu matériel, le feu sentimental, le feu métaphorique) et elle l'emploie dans l'espace et dans le temps (le feu historique et mythologique). Cet exemple montre que le pétrarquisme de Louise Labé n'est pas une imitation banale. La "Belle Cordière" fait du pétrarquisme l'art de la passion humaine.

CONCLUSION

Les chapitres précédents ont présenté d'une façon détaillée les caractéristiques du platonisme et du pétrarquisme de Louise Labé. Il convient maintenant de faire le résumé de tout ce dont se compose le concept de l'amour dans ses poèmes, surtout en ce qui concerne le néoplatonisme et le pétrarquisme.

En dépit de certaines similarités avec les thèmes et les images des troubadours, la différence entre le concept de l'amour de Louise Labé et celui des troubadours est prononcée. Premièrement, la création poétique étant pour les troubadours une profession, leurs thèmes et leurs images deviennent de plus en plus stéréotypés et leur poésie tend à perdre sa voix naturelle. Par contre, Louise Labé fait de la poésie le porte-parole authentique de son coeur. Ainsi, les sentiments qu'elle y exprime paraissent plus vrais, plus spontanés et naturels. Deuxièmement, l'image de la belle dame sans merci des troubadours et leurs descriptions minutieuses de la beauté féminine ne se trouvent pas chez Louise Labé. Quand elle parle de l'amour, on pourrait croire que cela tient simplement du fait qu'il s'agit ici d'une femme qui nous parle de son amour pour un homme. Elle aurait pu quand même, assoiffée d'amour, idéaliser l'objet de l'amour masculin et la beauté de son propre sexe. Cependant, la raison principale de cette différence est qu'étant femme poète, Louise Labé s'intéresse à autre chose, surtout à une image de la femme concrète, vivante et égale de l'homme, qui réclame ses propres droits dans l'amour. C'est une idée de la femme amoureuse qui semble faire écho à la poésie des femmes poètes médiévales telles que Marie de France et Christine de Pisan. On est tenté de croire

que l'essentiel de la tradition de l'amour courtois se trouve incapable de se propager entre les mains de femmes poètes.

Comparées à leurs contreparties de l'autre sexe, ces poétesses médiévales possèdent une idée féminine de l'amour. Elles poursuivent non pas un idéal de l'amour, mais l'amour qui unit l'âme et le corps; et elles s'intéressent surtout à la psychologie de la femme. La façon dont elles s'expriment est plus franche, affective et sincère. Il paraît que leurs thèmes qui influencent le plus Louise Labé sont la fidélité dans l'amour, le bonheur conjugal, la crainte du mensonge, la douleur de l'abandon, de l'absence et de l'isolement qu'apporte la nuit. La poésie de Marie de France et de Christine de Pizan a dû être un bon exemple pour Louise Labé dans ses efforts de créer une voix poétique purement féminine et de former un esprit féministe. Bien que cela se voit sur un plan plus philosophique dans son Débat de Folie et d'Amour, on en trouve l'expression vive et personnelle dans ses sonnets d'amour.

Dans la tradition de l'amour courtois, l'amour devient de plus en plus idéaliste et abstrait, comme, par exemple, chez Guillaume de Lorris qui introduit la personnification dans le Roman de la Rose et chez Guillaume de Machaut qui présente l'amour comme une inspiration spirituelle. Cette tendance à abstraire et à sublimer l'amour semble influencer très peu Louise Labé. Par contre, cet amour spirituel trouve bien des partisans chez les "stinovisti" et les néoplatonistes italiens des XVème et XVIème siècles.

Les "stinovisti" italiens et les néoplatonistes européens

réunissent l'idéalisme de l'amour courtois et l'amour divin. Ils continuent le développement des thèmes et des images des troubadours dans le contexte d'une idéologie religieuse et, plus spécifiquement, dans la doctrine chrétienne énoncée par Marsile Ficin. La grande différence entre le concept de l'amour des troubadours et celui des néoplatonistes est que ces derniers transforment l'amour de la femme en amour de Dieu. A partir d'eux, l'amour s'étend bien au-delà du champ terrestre, social et humain.

En ce qui concerne le caractère du platonisme de Louise Labé, on doit conclure qu'elle emprunte des idées et des expressions poétiques à Platon, à Ficin et aux néoplatonistes de son époque. On découvre dans ses sonnets l'amour de la beauté, l'harmonie de la beauté et de la bonté et le mythe de l'Androgyne de Platon. Elle adopte de Ficin son idée de la double mort et de la double résurrection, son emploi du rôle des yeux dans l'inspiration de l'amour. Elle prend aussi aux néoplatonistes, à Héroët, à Castiglione et à Bembo, leur idée du baiser et de l'embrassement comme le symbole de l'union de l'âme et du corps.

Malgré ces influences, elle ne s'intéresse pas au platonisme en tant que cosmologie, métaphysique ou théologie. Elle emploie la doctrine platonicienne, ses thèmes et ses images comme des outils littéraires qui lui permettent d'exprimer son idéal de l'amour, mais dans son cas, cet idéal reste résolument sur le plan terrestre et humain. Cet amour idéal se base sur l'union du corps et de l'âme des amoureux et ne discrimine pas contre la jouissance physique. L'acceptation d'une vive sensualité et le

refus de sacrifier l'émotion charnelle l'écartent sensiblement du platonisme véritable. Le platonisme de Louise n'est plus une force purificatrice qui détache progressivement l'amant(e) de ses passions charnelles pour l'envoyer vers la beauté divine. Au contraire, loin de séparer l'amour spirituel et l'amour sensuel, la poétesse veut les reconstituer, à l'aide du platonisme, dans un amour qui, en dépit de son caractère humain, est parfaitement harmonieux, ce que les platonistes de son époque ont toujours manqué de faire. A l'encontre de bien des poètes platonistes de son temps, l'aspiration à l'amour idéal chez Louise ne comprend pas la soif de l'absolu.

Louise Labé n'a pas adopté non plus le platonisme comme une idéologie. A cet égard, elle diffère aussi de ses contemporains. Pour Joachim Du Bellay, pour Marguerite de Navarre, pour Maurice Scève ou pour Pernette du Guillet, l'amour littéraire devient une affaire intellectulle dans laquelle le platonisme est justement le principe idéologique qui guide l'être humain vers la Beauté divine. Ce genre d'amour dépasse l'amour entre homme et femme. Louise rejette cette vision transcendante des rapports entre les sexes qui, introduisant toujours un troisième objet dans l'amour, fait de l'amour une sorte de triangle dont le sommet représente le bien suprême, la Divinité. Elle persiste à célébrer dans ses sonnets l'idéal de l'amour réciproque des hommes. Pourtant, malgré son goût humaniste et réaliste, Louise Labé n'est pas de ceux qui abusent du platonisme en s'en servant comme excuse pour leur appétit de la jouissance charnelle, comme par exemple, les "Ronsardiens" après 1552.

Dans le domaine du pétrarquisme, trois caractéristiques constituent l'originalité de Louise Labé vis-à-vis de Pétrarque et des poètes pétrarquistes: premièrement, à une époque où l'imitation va jusqu'au plagiat, aucun sonnet de Louise ne révèle la trace d'une imitation banale. Deuxièmement, elle ne verse jamais "des larmes feintes".[123] Elle ne cherche pas à être bizarre ou sophistiquée. Tous ses sonnets communiquent une note de sincérité et de spontanéïté qui ne se fait entendre que très rarement chez les poètes pétrarquistes. Enfin, la plus grande différence entre Pétrarque et Louise est que Pétrarque, à la fin de sa vie, essaie de résoudre le conflit de ses désirs amoureux en se tournant vers Dieu, tandis que Louise insiste sur l'ardeur dévorante et sur la fatalité de l'amour humain.

En un mot, le plus grand mérite de la Belle Cordière est celle d'avoir le courage de rapporter ses joies et ses souffrances, son désir et son désespoir dans une voix poétique à la fois sensuelle et noble, franche et sincère. Cette attitude de franchise et de sincérité, en plus de sa soif de connaissances, fait de Louise Labé l'une des féministes français les plus proéminentes du XVIème siècle aux yeux des critiques modernes. En effet, dans le domaine de la poésie, l'épithète de "féministe" dans le cas de Louise Labé est justifié pour plusieurs raisons. Premièrement, Louise réclame le droit de la femme dans l'amour. Au lieu d'être toujours silencieuse, comme la bien-aimée dans la poésie des hommes poètes, sa narratrice exprime ses sentiments

---

123. O'Connor 147.

amoureux à la façon des narrateurs masculins. Cette façon de présenter l'image de la femme et l'amour a bouleversé l'idée traditionnelle dé la femme dans le domaine de la poésie et a contribué dans quelque mesure à l'émancipation sociale de la femme qui s'accentue au cours du siezième siècle. En plus, en ce qui concerne la création poétique, Louise Labé a le mérite d'être la poétesse la plus originale de son époque. Cette originalité vient surtout de ce qu'elle n'accepte jamais aveuglément, sans esprit critique, comme le font ses hommes collègues, les idées platoniciennes ou pétrarquistes. Enfin, à une époque où, en dépit des progrès, on s'attend à ce que toute femme respectable soit représentée comme étant une créature dévote et vertueuse et dans un temps où l'opinion publique considère Louise Labé comme courtisane, elle a le courage de publier ses poèmes sans cacher ou déguiser la nature de son désir. Cette franchise et sensualité de la "Belle cordière" témoigne d'une attitude révolutionnaire. A cet égard aussi, Louise Labé est féministe.

Bienque le féminisme de Louise Labé, dans sa façon de présenter l'amour et la femme, ait déjà été discuté par de nombreux critiques, le débat est loin d'être fini. On pourrait profitablement étudier, par exemple, comment le platonisme, en tant que théorie de l'amour, a contribué aux styles poétiques tout à fait différents de trois femmes poètes de la Renaissance française en comparant les concepts de l'amour de Louise Labé, de Marguerite de Navarre et de Pernette du Guillet, en dégageant leur similarité et leur différence. On peut entrevoir aussi de nouvelles perspectives dans l'étude plus approfondie de

l'héritage de la littérature médiévale par rapports aux images et aux thèmes employés par Louise Labé aussi bien que dans des recherches plus poussées sur la poétique de Louise Labé en tant qu'élève des pétrarquistes. La critique littéraire n'a pas abordé ces sujets jusqu'à présent. Pourtant, ils méritent de faire partie des discussions futures sur la poésie française de la Renaissance.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvre de Louise Labé

Louise Labé: oeuvres complètes. Ed. Enzo Giudici. Paris: Librairie Droz, 1981.

Etudes critiques traitant de Louise Labé

Livres

Ardouin, Paul. Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé, L'amour à Lyon au temps de la Renaissance. Paris: Nizet, 1981.

Aynard, Joseph. Les poètes lyonnais, précurseurs de la Pléiade. Paris: Bossard, 1924.

Blanchemain, Prosper. Poètes et amoureuses. Portraits littéraires du XVIe siècle. Paris: Léon Willem Editeurs, 1877.

Boy, Charles. Louise Labé. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

Brabant, Luc Van. Louise Labé et ses aventures amoureuses avec Clément Marot et le Dauphin Henry. Coxyde-sur-Mer: Editions de la Belle sans Sy, 1966.

---. Présence de Louise Labé au coeur de l'oeuvre de Clément Marot. Coxyde-sur-Mer: Editions de la Belle sans Sy, 1969.

Champdor, Albert. Louise Labé, son oeuvre et son temps. Paris: Trévoux, 1981.

Giudici, Enzo. Louise Labé et l'Ecole lyonnaise. Genève: Slatkine, 1985.

Guillot, Gérard. Louise Labé, vie et oeuvres. Coll. des écrivains

d'hier et d'aujourd'hui, Paris: Seghers, 1962.

Harvey, Lawrence E. The Aesthetics of the Renaissance Love Sonnet. An Essay on the Art of the Sonnet in the Poetry of Louise Labé. Genève: Droz, 1962.

Koczorowski, Stanislaw P. Louise Labé: étude littéraire. Paris: Champion, 1925.

O'Connor, Dorothy. Louise Labé, sa vie et son oeuvre. Paris: Presses Françaises, 1926.

Sibona, Chiara. Le sens qui résonne, une étude sur le sonnet français à travers l'oeuvre de Louise Labé. Ravenna: Longo Editore, 1984.

Sigal, Stephanny C. Le platonisme et le sensualisme dans l'oeuvre de Louise Labé. Diss. Tulane U, 1975. Ann Arbor: UMI, 1976. 764003.

Woods, Charlotte L. The Three Faces of Louise Labé. Diss. Syracuse U, 1976. Ann Arbor: UMI, 1977, 7724421.

Zamaron, Fernand. Louise Labé, dame de Franchise. Paris: Nizet, 1968.

Articles

Baker, M. J. "The Sonnets of Louise Labé: A Reappraisal." Neophilologus 60 (1976): 20-30.

Benkov, Edith Joyce. "The Pantheon Revisited: Myth and Metaphor in Louise Labé." Classical and Modern Literature 5 (1984): 23-31.

Chan, Andrea. "Petrarchism and Néoplatonisme in Louise Labé's Concept of Happiness." Australian Journal of French

Studies 14 (1977): 213-32.

---. "The Function of the Beloved in the Poetry of Louise Labé." Australian Journal of French Studies 17 (1980): 46-57.

Dansonville, Michel. "Louise Labé et le genre élégique." in Pre-Pléïade, ed., Nash, C. Jerry, Lexington, NY: Forum, 1985: 76-83.

Gendre, André. "De l'Antiquité à Ronsard et à Louise Labé: le Baiser amoureux et la Mort." Travaux de Linguistique et de Littérature 16, 1 (1972): 169-181.

Guidici, Enzo. "Notes sur la fortune posthume de Louise Labé." Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 41 (1979): 349-50.

---. "Note a appunti in margine a Louise Labé." Studi Francese 1 (1957): 83-87.

---. "Louise Labé dans la littérature d'imagination." Littérature 9-10 (1984): 51-59.

---. "Du nouveau sur l'Ecole lyonnaise?" Cahiers d'Histoire 6 (1961): 377-424.

---. "Il neoplatonismo di Louise Labé e due presunte fonti del 'Débat': Heroét e Correzet." Zagadnienia rodzajow literackich 10 (1968): 129-58.

---. "Traduzione italiane di Louise Labé." Studi Francese 1 (1957): 259-63.

Han, Françoise. "Louise Labé, le désir et l'écriture." Europe 62 (1984): 156-58.

Jondorf, Gillian. "Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé." Modern Language Review 71 (1976):

766-78.

Knapp, Bettina L. "Louise Labé: Renaissance Woman (1522-1566)." Women & Literature 7, 1 (1979): 12-23.

Larsen, Anne R. "Louise Labé's Débat de Folie et d'Amour: Feminism and the Defense of Learning." Tulsa Studies in Women's Literature 2 (1983): 55.

Logan, Marie Rose. "La portée théorique du Débat de Folie et d'Amour de Louise Labé." Saggi Ricerche di Letteratura Francese 16 (1977): 9-26.

Michell-Caron, Marie-Anne. "Eros et l'aveu féminin dans la littérature française (1550-1630)." DA 34, 4225A (U of California, Irvine).

Nash, Jerry C. "Louise Labé and Learned Levity." Romance Notes 21 (1980-1981): 227-33.

---. "Ne veulliez point condamner ma simplesse: Louise Labé and Literary Simplicity." Res Publica Litterarum 3 (1980): 91-100.

Petrey, Sandy. "The Character and the Speaker in the Poetry of Louise Labé." French Review 43 (1970): 588-96.

Poliner, Sharlene May. "'Signe d'amantes' and the Dispossessed Lover: Louise Labé's Poetics of Inheritance." Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance 46 (1984): 323-42.

Ray, Lionel. "Louise Labé ou l'indiscret désir." La Quinzaine Littéraire 392 (16 avr. 1983): 6-7.

Richard, Lawrent. "Représentation de l'amante et de l'amant dans les sonnets de Louise Labé." Frontenac Review 2 (1984):

9-17.

Rigolot, François. "Quel genre d'amour pour Louise Labé?" Poétique 14 (1983): 303-17.

---. "Signature et signification: les Baisers de Louise Labé." Romanic Review 75 (1984): 10-24.

---. "Louise Labé et la découverte de Sappho." Nouvelle Revue du Seizième Siècle 1 (1983): 19-31.

Saint-Beuve, C. A. "La Belle Cordière: Louise Labé." Revue des Deux Mondes 15 mar. 1845; Portraits Contemporains, Paris: Didier, 1855, v.3.

---. "Oeuvres de Louise Labé la Belle Cordière." Le Constitutionnel 23 (février 1863); Nouveaux Lundis t.4 (1869).

Sibona, Chiara. "Analyse sémiotique d'un texte de Louise Labé." AION-SR (Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli: Sezione Romanza) 25, 2 (1983): 709-29.

Tricou, J. "Louise Labé et sa famille." Humanisme et Renaissance 4 (1944): 60-104.

Van Iderstine, Debora A. "Distance, Absence and Presence: Narrator/Narratee Relationships in the Poetry of Louise Labé." Susauehanna University Studies 11: 25-34.

Varty, Kennethy. "The Life and Legend of Louise Labé." Nottingham Medieval Studies (1959): 78-108.

---. "Louise Labé and Marsilo Ficin." Modern Language Notes 71 (1956 nov.): 508-10.

---. "Louise Labé's Theory of Transformation." French Studies 12 (1958 Jan.): 5-13.

Vielwahr, André. "Explication de Texte: Deux Visages de Louise Labé, Sonnets XIV et XXIII." Teaching Language Through Literature 13, 1 (1973): 1-8.

Wiley, Karen F. "Louise Labé's Deceptive Petrarchism." Modern Language Studies 9 (1981): 51-60.

Wheatley, Katherine E. "A Woman of the Renaissance." Forum Houston 9, 1 (1971): 55-63.

Autres ouvrages et articles consultés

Baur, Albert. Maurice Scève et la Renaissance lyonnaise: étude d'histoire littéraire. Genève: Slatkine Reprints, 1969.

Bourgeois, L. Quand la cour de France vivait à Lyon. Paris: Fayard, 1980.

Christine de Pisan, cent ballades d'amant et de dame, établi et présenté par Jacqueline Cerquiglini, Paris: Union Générale d'Editions, 1982.

Clavière, Mauld La. Les femmes de la Renaissance. Paris: Librairie Académique Didier, 1904.

Clements, Robert John. Critical Theory and Practice of the Pléiade. Diss. Harvard U, 1942. Ann Arbor: UMI, 1965. 6549194.

Donaldson-Evans, Lance K. Love's Fatal Glance: A Study of the Eye Imagery in the Poets of the Ecole Lyonnaise. Mississippi: Romance Monographs, 1980.

Faguet, Emile. Discours sur les passions de l'amour. Paris: Grasset, 1911.

Festugière, Jean. La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et

son influence sur la littérature française au XVIe siècle. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1941.

Frappier, Jean. Amour courtois et Table Ronde. Genève: Librairie Droz, 1973.

Jasinski, Max. Histoire du sonnet en France. Paris: Douai H. Brugère et A. Dusheimer, 1903.

Jones, Rosemarie. The Theme of Love in the Romans d'Antiquité. London: The Modern Humanities Research Association, 1972.

Kelly, Douglas. Medieval Imagination. Rhetoric and the Poetry of Courtly Love. Madison, Wisconsin: The U of Wisconsin Press, 1978.

Knapton, Antoinette. Mythe et psychologie chez Marie de France. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1975.

Lefranc, Abel. Grands écrivains français de la Renaissance. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1914.

Marcel, Raymond. ed. Marsile Ficin. Commentaire sur le Banquet de Platon. Paris: Société d'Edition (Les Belle Lettres), 1956.

Mathieu-Castellani, Gisèle. Les thèmes amoureux dans la poésie française 1570-1600. Paris: Klincksieck, 1975.

Merrill, Robert Valentine. The Platonisme of Joachim Du Bellay. Chicago: The University of Chicago Press, 1925.

Merrill, Robert Valentine, and Robert J. Clements. Platonism in French Renaissance Poetry. New York: New York UP, 1957.

Minta, Stephen. Love Poetry in sixteenth-century France. A Study

in Themes and Tradition. Manchester, England: Manchester UP, 1977.

---. Petrarch and Petrarquism. The English and French Traditions. New York: Barnes & Nobles Books, 1980.

Myrrha, Lot Borodine. La femme et l'amour au XIIe siècle. Genève: Slatkine, 1967.

Nichols, Jr. Stephen G. ed. Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris. New York: Appleton-Century-Crofts, 1967.

Patterson, W. F. Three centuries of French poetic theory (1328-1630). University of Michigan Press, 1935, 3 vols.

Payen, M. Les origines de la courtoisie dans la littérature française médiévale. 2 vols. Paris: Centre de documentation universitaire, 1967.

Piéri, Marius M. Pétrarque & Ronsard ou l'influence de Pétrarque sur la Pléïade française. Marseille: Librairie Laffitte, 1896.

Trancconoglia, Giuvanni. Une page de l'histoire de l'Italianisme à Lyon. Lodi: d'All Avo, 1915.

Vaganay, Hugues. Le sonnet en Italie et en France au XVIe siècle. Essai de bibliographie comparée. 2 vols. New York: Burt Franklin, 1961.

Valency, Maurice. In Praise of Love. An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance. New York: Octagon Books, 1975.

Varty, Kenneth, ed. Christine de Pisan's Ballades, Rondeaux, and Virelais. An Anthology. Welwyn Garden City: Leicester UP, 1965.

Vianey, Joseph. Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle. Genève: Slatkine Reprnits, 1969.

Weber, Henri. La Création poétique au XVIe siècle en France. 2 vols. Paris: Librairie Nizet, 1956.

----. "Platonisme et sensualité dans la poésie amoureuse de la Pléïade." ds Lumière de la Pléïade, ed. H. Weber, Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1966: 157-87.